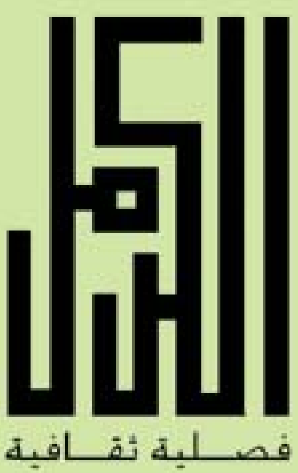


فصلية ثقافية

79

ربيع 2004



غياب
١

فدوى طوقان:
الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي

صبحي حديدي

١

تمتعت الشاعرة الفلسطينية الراحلة فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣) بالحسَنَيَيْن: أنها كانت امرأة كتبت الشعر من قلب بيئة محافظة، ومن وراء أستار وأسوار بيت عريق تسيّجه تقاليد صارمة، وأنها كانت فلسطينية عاشت قرابة ثلاثة عقود تحت الاحتلال الإسرائيلي في الضفة الغربية. صحيح أنّ السخاء المعتاد الذي يبديه النقد العربي تجاه الشعر الفلسطيني لم يذهب إلى حدّ إطلاق صفة «شاعرة المقاومة» على الراحلة، وذلك رغم عشرات القصائد التي كتبتها حول القضية الفلسطينية بعد النكبة وهزيمة ١٩٦٧ بصفة خاصة، إلا أنّ فضيلة تقديمها في صورة امرأة شاعرة ـ فلسطينية ذهبت بالكثير من «الشكّ» النقدي الحصيف الذي كان سيكتنف نتاجها الشعري، وكان سينصفه وينصفها، بدل الاكتفاء بمديحه ومديحها على نحو غائم عائم دائم التسامح.

ذلك لا ينتقص، البتة، من المكانة التي شغلتها الراحلة في مراحل أساسية من تطوّر الشعر العربي الحديث، خصوصاً حين تُوضع نصب الأعين حقيقة أن تجربة فدوى طوقان تبدّلت وتحوّلت وتقدّمت تارة، وسكنت وجمدت وارتدّت طوراً، وذلك على امتداد خمسة عقود تقريباً. ولسوف نحاول، في أجزاء تالية من هذه القراءة، التوقف عند جوانب التحديث التي اقترنت بشعر طوقان، وكيف تتضافر هذه الجوانب في البعد الموضوعاتي على نحو خاصّ لكي ترسّخ حداثة حقّة، جسورة وتجاوزية وريادية في آن معاً. وتكفي هنا إشارة أولى إلى أنّ صوت الراحلة كان منفرداً بالفعل، أيّاً كان الحكم على خصائصه ومعطياته، وكان خاصّاً بها وحدها في مرحلة شائكة من حياة الشعر العربي، حين لاح أنّ «شعر الريادة» نصّ واحد متماثل في الشكل، متقارب في الأسلوبيات الأساسية، متغاير بهذا القدر أو ذاك في الموضوعات والمضامين والأغراض!

صبحي حديدي، كاتب وناقد سوري يقيم في فرنسا

وبهذا المعنى، ومع تحفّظ مبدئي طفيف على روحية التعميم، يمكن اعتبار إشارة الشاعرة والناقدة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي، واحدة من الآراء القليلة التي وضعت تجربة طوقان في سياق سليم متحلل من ضغوطات الفضيلة المزدوجة المشار إليها أعلاه: «في الخمسينيات والستينيات، استطاع كثير من الفلسطينيين (حيثما وجدوا أنفسهم) القيام بدور ناشط في خلق شعر طليعي ونقد شعري. ولكن، في نهاية الأربعينيات كانت طاقتهم الإبداعية متجمّدة. ولم يبق في الضفة الغربية من الأردن سوى صوت شعري مهم واحد، هو صوت فدوى طوقان، أخت إبراهيم الصغرى. وفدوى فتاة رقيقة ذات موهبة وخلق قوي، استطاعت خلال السنوات اللاحقة أن تواصل كتابة شعر يتميز بجزالة غير متوقعة، وصدق عاطفي في معقل المحافظة في نابلس، حيث ولدت ونشأت. لكن وجهة نظرها لم تكن في ذلك الوقت من الشمولية، ولا دراستها من التمكن، بحيث يعينها على القيام بدور رائد في التغيرات العامة في الرؤيا، والأسلوب التي كانت على وشك الحدوث، في الشعر العربي». (١)

وهكذا، في مجموعتها الأولى «وحدي مع الأيام»، **١٩٥٢**، نقرأ موضوعات شتى في الحزن والموت والوجدان والتأمل والشكوى، وثمة الكثير من العاطفة والالتقاط الرومانتيكي لأوجاع الأنثى، والكثير أيضاً من التشوّف المبكّر الخجول للحرية الشخصية والتحرّر الجَمْعي، فضلاً عن نزوع إلى الفلسفة والتفلسف يبلغ درجة اقتباس مفاجىء من زرادشت (نيتشه): «لا تصافحْ كل من لاقيت في طريقك.. إنّ من الناس من يجب أن لا تمدّ إليهم يداً، بل مخلباً ناشباً..»! وفي قصيدة «خريف ومساء»، وضمن نبرة شكسبيرية ـ هاملتية واضحة، تقول:

ذاك جسمي تأكل الأيام منه والليالي
وغداً تلقى إلى القبر بقاياه الغوالي
وَيْ كأني ألمح الدود وقد غشّى رفاتي
ساعياً فوق حطام كان يوماً بعض ذاتي
عائثاً في الهيكل الناخر، يا تعسَ مآلي!(٢)

وثمة هجوع إلى الطبيعة، شبيه بذلك الهجوع القياسي الكلاسيكي الذي طبع ويطبع الفرار الرومانتيكي من الواقع، بحثاً عن الألفة والحنوّ والأمان في أحضان الطبيعة التي تتمّ أنْسَنَتها، وتجسيد عناصرها، وإسباغ صفات السموّ على تفاصيلها. والراحلة، في تقديم قصيدتها «أوهام في الزيتون» من المجموعة الأولى ذاتها، تقول: «في السفح الغربي من جبل «جرزيم» حيث تملأ مغارس الزيتون القلوب والعيون، هناك ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها، وطالما خيّل إلي أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحسّ بإحساسي وتشعر بشعوري. وفي ظلال هذه الزيتونة الشاعرة، كم حلمت أحلاماً، ووهمت أوهاماً!»...

وتلك المجموعة الأولى ضمّت أيضاً عدداً من القصائد التي تشتغل على موضوعة العلاقة بين الفنّ والحرّية، أو ربما انحباس الفنّ أو إعاقته جرّاء حجب الحرية الشخصية. صحيح أنّ الراحلة تتناول هذه الموضوعة على نحو يبدو بسيطاً أو تبسيطياً أو مثالياً، بل ساذجاً عفوياً في بعض الأمثلة، إلا أنّ وضع ذلك التناول في سياقاته التاريخية (أواخر الأربعينيات ومطالع الخمسينيات) يمنح فدوى طوقان ميزة صريحة على معظم قريناتها من شاعرات تلك الحقبة، لكي لا نتحدّث عن عدد كبير من الشعراء أيضاً. وفي قصيدة «الصدى الباكي»، ولاحظوا ما ينطوي عليه العنوان من دلالات رومانتيكية، تقول الراحلة:

رحمة يا شاعري ، وانظر إلى أصداء روحي
إنها في شعري الباكي استغاثات ذبيحِ
إنها يا شاعري أنّات مظلوم طريد
إنها غصّات مخنوق بأطواق الحديدَ
كلّما ضمّك حضن الليل في صمت وَحزنِ
ومضى قلبك حيران الهوى يسأل عنّي
أرهف السمع، تجد روحي مجروح النداءِ
ضارعاً في ألمٍ: رحماك لا تظلم وفائي!

ولا نعدم في المجموعة الموضوعات الصوفية (مثل قصيدة «تهويمة صوفية» التي يدلّ عنوانها عليها، حيث تقول الشاعرة: «أنا يا ربّ قطرة منك تاهت/فوق أرض الشقاء والتنكيد»)، والموضوعات الاجتماعية – النفسية (مثل قصيدة «يتيم وأمّ»)، والرثاء (لأخيها الشاعر المعروف الراحل ابراهيم طوقان ١٩٠٥ –١٩٤١)، والمناسبة (انشاء جامعة الدول العربية،١٩٤٥)، فضلاً بالطبع عن موضوعة النكبة واللجوء في ختام المجموعة.

غير أنّ جميع القصائد عمودية، موزونة، مقفاة، وتقليدية في عماراتها الشكلية إجمالاً، رغم التنويعات البسيطة هنا وهناك على شكل الموشح. وهكذا، سوف ننتظر ٣٣ قصيدة عمودية، وقصيدة أخرى في مستهلّ المجموعة الثانية «وجدتها»، ١٩٥٦، قبل أن تنشر فدوى طوقان قصيدة في الشكل الجديد آنذاك، «الشعر الحرّ» أو «شعر التفعيلة» كما سوف يسمّى بسبب العجز عن بديل إصطلاحي دقيق معبّر. وليس مصادفة، على الأرجح، أنّ تلك القصيدة المجددة الأولى كانت بعنوان «شعلة الحرية»، وكانت سياسية بمعنى ما لأنها كانت «هدية إلى أمّ الأعمال العظيمة مصر الثورة في حرب السويس«.

ولكن مهلاً!

هذه هي المعلومة التي تقودنا إليها المقارنة بين قصائد المجموعتين الأولى والثانية، إلا أنها ليست تماماً حقيقة الأمر كما نقف عليه عند قراءة «الأعمال الشعرية الكاملة» التي أصدرتها

الراحلة سنة **١٩٩٣**. ففي «قصائد من رواسب» «وحدي مع الأيام»، كما أسمتها طوقان، ثمة أربع قصائد تفعيلة، وقصيدة خامسة طويلة تقوم على تجريب مختلط بين العمود والشعر الحرّ. في عبارة أخرى، من الواضح أنّ طوقان أسقطت هذه القصائد من مجموعتها الأولى خشية أن تتعرّض لمزيد من الاضطهاد، ليس بسبب كتابة الشعر هذه المرّة، بل بسبب كتابة شعر يخرج عن التقاليد ويكسر عمود الخليل!

ليس ثمة تفسير آخر، منطقيّ في الواقع، لأنّ القصائد «الرواسب» تلك تنمّ عن نضج عالٍ، وإدراك ذكيّ لمتطلبات الشكل الجديد، كما في قصيدة «أنا راحل»:

أنا راحل
ومضى يرددها فراغ الكون حولي
أصغيت،
شيء من وجودي انهدّ
في يأس وثقل
كان الصدى كالموت يسقط منه حولي
ألف ظلّ
ويدور بي
فأغوص في ظلماته
في ألف ليلِ

٢

الأطوار الأولى من تجربة فدوى طوقان الشعرية، أي مراحل ما قبل نكسة حزيران **١٩٦٧**، تقودنا إلى الملاحظة المركزية التالية: على النقيض من الافتراض الشائع في بعض النقد العربي، كانت موضوعة الحبّ، والقصيدة العاطفية إجمالاً، إسهام طوقان الأعمق والأكثر دلالة في حركة التحديث التي عرفها الشعر العربي على مستوى الموضوعات والأشكال في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن الماضي. وهذا أيضاً سجال ضدّ الرأي الشائع الآخر الذي يرى أنّ طوقان «تحرّرت» بعد عام **١٩٦٧** من إسار النزعة الرومانسية التي هيمنت على نتاجها قبل النكسة، الأمر الذي ينطوي على القول بأنّ هذا «التحرّر» كان تطوّراً إيجابياً نقل تجربتها إلى مصافّ أعلى.

وهذه السطور تنطلق من فرضيات مغايرة لتلك التي تقيم حالة من التنازع بين الموقف العاطفي والموقف الحداثي، إذْ ترى أنّ الخيارات العاطفية في شعر طوقان لعبت دوراً حاسماً في تطوير «جبهة حداثة» نسائية حيوية، كانت حركة التحديث العامة بحاجة ماسّة إليها، خصوصاً إزاء استئثار الخطاب الحداثي الذكوري بالقسط الأعظم من الموضوعات والأشكال والأساليب. وبقدر

ما كان الخطاب الحداثي الذكوري مخوّلاً بتمثيل الشرائح الصاعدة والظافرة في المجتمعات العربية، كان الخطاب الحداثي النسائي مضطراً إلى تمثيل الشرائح المهمّشة والمقموعة.

والموقف العاطفي الذي اتصفت به قصائد طوقان في المراحل الشعرية الأولى، كان «خطاب العاشق في عزلته القصوى»، على حدّ تعبير رولان بارت، ليس فقط لأنه كان يحمل رسالة تحرير اجتماعي، ويرتطم تالياً بالمحرّمات الاجتماعية في البيئات المحافظة، بل أيضاً لأنه خضع لازدراء فلسفي من جانب التيارات الحداثية التي رأت فيه نكوصاً رومانسياً (و«رجعياً» أحياناً!) لا يليق بمقتضيات التهديم الراديكالي للنصّ القديم. غير أنّ حالة العزلة هذه لم تسقط عن ذلك الخطاب وظيفته التحريرية، والتقدمية تالياً، في إغناء حركة الحداثة عن طريق الارتقاء بالنصّ الشعري النسائي.

وفي «رحلة جبلية، رحلة صعبة»(٣)، وهو الجزء الأوّل من سيرتها الذاتية، تسرد فدوى طوقان جملة من الشروط التي خضعت لها في طفولتها ويفاعتها، وكان لها أثر عميق سوف يلازم معظم محطات حياتها اللاحقة، وسيتكفّل بتكييف ميولها الحياتية إجمالاً، والإبداعية بصفة خاصة. فإلى جانب واقعة منعها من الذهاب إلى المدرسة بسبب استلامها رسالة غرامية من فتى مراهق، وأنها واصلت تعليمها ـ وخصوصاً في جانب التتلمذ الشعري ـ على يد شقيقها إبراهيم طوقان، داخل أسوار البيت العتيق المحافظ الذي كانت ترى فيه «حظيرة كبيرة تملؤها الطيور الداجنة»، نقف في هذه السيرة على سلسلة من السياقات الاجتماعية والعائلية والنفسية التي تشخّصها طوقان كما يلي:

١ ـ «خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعدّ لتقبّلي. أمّي حاولت التخلص منّي في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكررت المحاولة، ولكنها فشلت. عشر مرّات حملت أمّي، خمسة بنين أعطت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الإجهاض قطّ إلا حين جاء دوري. هذا ما كنت أسمعها ترويه منذ صغري». ص١٢.

٢ ـ «لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبي حاجاتي النفسية، كما أن حاجاتي المادية لم تعرف في تلك المرحلة الرضى والارتياح. وإذا كانت الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية وتقرّرها لما لها من أهمية في حياة الفرد، فإنّ طفولتي ـ لسوء الحظّ أو لحسن الحظّ ـ لم تكن بالطفولة السعيدة المدللة«. ص١٨.

٣ ـ «أمّا بُنيتي فكانت عليلة منهكة بحمى الملاريا التي رافقت سنيّ طفولتي. وكان شحوبي ونحولي مصدراً للتندّر والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: تعالي يا صفراء، روحي يا خضراء». ص ٨١.

٤ ـ «كنت أتلهف للحصول على شيء غير الطعام، حلق ذهبي، أو سوار، أو فستان جميل ثمين أو دمية من دمى المصانع. كنت أتلهف للحصول على حبّ أبوي واهتمام خاص، وتحقيق رغبات لم يحققها لي في يوم ما (...) تُرى هل ربطت أمّي مقدمي إلى العائلة بالنحس الذي طرأ

عليها، أعني إبعاد الإنكليز لأبي إلى مصر منفياً عن عائلته ووطنه»؟ ص ٢٠.

٥ ـ «كان التصاقي بخالتي أكبر وأعمق من التصاقي بأمّي (...) كنت أتمنى دائماً لو أنني ابنة لخالتي وزوجها، وظللت أكره انتمائي إلى العائلة التي جعلني سوء الحظ واحدة من أفرادها. لقد كنت أفضّل دائماً الانتماء إلى عائلة أقلّ غنى وأكثر حرية». ص ٢٣ -٢٤.

٦ ـ «وإذا كنت قد التصقت بخالتي أكثر من التصاقي بأمّي، فقد كان التصاقي بعمّي الحاج حافظ أشدّ وأعمق من التصاقي بأبي». ص٢٨.

٧ ـ «البيت أثري كبير من بيوت نابلس القديمة التي تذكّرك بقصور الحريم والحرمان، والتي هُندست بحيث تتلاءم وضرورات النظام الإقطاعي (...) في هذا البيت، وبين جدرانه العالية التي تحجب كلّ العالم الخارجي عن جماعة «الحريم» الموؤودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي». ص٤٠.

٨ ـ «وبدأ يتكثف لديّ الشعور الساحق بالظلم (...) كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حريتي الشخصية المستلبة. كنت أريد التعبير عن تمردي عليهم بالانتحار.. الانتحار هو الوسيلة الوحيدة، هو إمكانيتي الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل». ص ٥٧ ـ٥٨.

٩ ـ «أمّا من الناحية الأخرى، فقد تعوّدت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أتحصن بالعزلة. كنت مع العائلة ولكن حضوري كان في الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب. كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ولقد ظلّ هذا العالم موصوداً أمامهم ولم أسمح لأحد باكتشافه». ص٥٨.

١٠ ـ «ثم أصبح أنا نفسي غريبة عن نفسي، وأظلّ أكرر في تفكيري الصامت هذا السؤال: من أنا؟ من أنا؟ وأردد اسمي في تفكيري عدة مرات، ولكن اسمي كان يبدو لي غريباً عنّي ولا يدلّ على أيّ شيء. وهنا كانت تنقطع صلتي باسمي وبنفسي وبكلّ ما حولي، وأغرق في حالة غريبة جداً من اللاحضور واللاشيئية». ص٥٩.

١١ ـ «هكذا قام خصام لا هدنة فيه بين نفسي المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهم الذي أحياه، مما أوجد في نفسي انفصاماً شقّها إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلماً خاضعاً، ونصف كان يرعد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمّر نفسه». ص ٩٥ ـ ٩٦.

١٢ ـ «وأُصبت بمرض بغض السياسة (...) إذا لم أكن متحررة اجتماعياً، فكيف أستطيع أن أكافح بقلمي من أجل التحرر السياسي أو العقائدي أو الوطني؟ وظلّ يعوزني الاختمار السياسي، كما كنت أفتقر إلى البعد الاجتماعي. لم يكن لديّ سوى ذلك البُعد الأدبي، وكان بُعداً ناقصا». ص ١٣٣ ـ١٣٤.

والحقّ أنّ مختلف تيّارات النقد النسوي، لا تحتاج إلى «وصفة» أفضل من هذه السياقات القياسية، لكي تقرأ نصوص فدوى طوقان في ضوء تواريخ القهر التي خضعت لها المرأة، ولكي

تجد في لجوئها إلى كتابة الشعر مظهر تمرّد على النظام البطريركي، وحالة انعتاق في الأساس. غير أنّ المرء لا يحتاج إلى استنهاض النقد النسوي لكي يدرك وظيفة هذه السياقات، إذْ ليس في وسع أيّ تحليل نقدي أن يتجاهلها، حين تأخذ صفة مؤشرات كبرى دالّة على طبيعة المحيط النفسي والشعوري والتربوي، فكيف بالمحيط الاجتماعي والسياسي، الذي تحرّك فيه نصّ فدوى طوقان الشعري منذ التجارب الشعرية الأولى وقصائد مجموعة «وحدي مع الأيام»، إلى نقلة النضج المتميّزة في المجموعة الثانية «وجدتها»، ثمّ النقلة الأكثر أهمية في المجموعة الثالثة «أعطنا حبّاً»، ١٩٦٠، وصولاً إلى مرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ والمجموعات اللاحقة.

وهنالك قصيدة واحدة مبكّرة بعنوان «حياة»، من المجموعة الأولى، تكفي بذاتها لالتماس الكثير من الأسباب التي تسوّغ ترقية السياقات الاجتماعية والنفسية التي عاشتها فدوى طوقان إلى مرتبة العوامل الكبرى الصانعة لموضوعات النصّ الشعري، ولقسط كبير من خياراته الشكلية أيضاً. ففي هذه القصيدة تقول طوقان:

حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعودْ
حياتي، حياتي أسىً كلُّها
إذا ما تلاشى غداً ظلُّها
سيبقى على الأرض منه صدى
يردد صوتي هنا منشدا:
حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود

وبعد أن تنتقل الشاعرة من حياتها إلى حيوات أحبائها الذين طواهم الثرى، ثم إلى روح والدها، وروح أخ كان لها نبع حنان وحبّ، تعود من جديد إلى شبابها المعذّب، وأشواقها المطوّقة، وروحها التي تفزع للشعر سلوة، ثم تخلد إلى حصيلة استجماعية تمزج علاقات الحياة والفنّ، فتقول:

وأجذبُ عودي
لقلبي الوحيد
فتخفق أوتاره باللحون
تهدهد قلبي وتجلو شجَوني

بفنّي وشعري وألحان عودي
أصارع آلام عمر شهيد
وهذا نشيدي
نشيد وجودي
سيبقى ورائي صداه يعيد:
حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود

٣

إذا كانت نبرة الشجن العميق وتأمّل الذات والوجود على نحو رثائي هي الخطّ المركزي المهيمن على القصيدة السابقة، فإنّ نبرة خفيضة من التحدّي تصنع الخطّ الثاني في موضوع القصيدة، والذي يتمحور حول لجوء الشاعرة إلى الفنّ (إذْ تقول: «بفنّي وشعري وألحان عودي/أصارع آلام عمر شهيد») بوصفه خشبة الخلاص ونشيد الوجود. وليس بغير مغزى خاصّ أنّ نبرة التحدّي هذه لا تقتصر على خيار الموضوع وحده بل تنتقل إلى خيار الشكل، الذي لا يعتمد هنا البيت ذا الشطرين المتساويين، بل يراوح بين الموشّح والتنويع المتباين في عدد التفاعيل، فضلاً عن كسر رتابة القافية وتنويع هندستها.

صحيح أننا لا نعثر في مجموعة «وحدي مع الأيام»، على الكثير من القصائد الشبيهة بقصيدة «حياة» هذه، خصوصاً من حيث تكامل الموضوع مع الشكل، إلا أنّ مما له دلالة بالغة الأهمية أنّ هذا التكامل توفّر على الدوام في كلّ القصائد التي كانت موضوعاتها تطلق نبرة التأمّل الوجودي، الممتزج بحسّ التمرّد واللجوء إلى الخلاص الفنّي. هذه هي حال قصائد مثل «إلى صورة»، «نار ونار»، «وأنا وحدي مع الليل»، «في سفح عيبال»، و«على القبر». وكأنّ فدوى طوقان كانت تقوم بما يشبه التمارين الأولى على النقلة التي ستشهدها المجموعة التالية في مستوى المحتوى والشكل، حين ستكتسب نزوعاتها الرومانسية طابع طرح الأسئلة الفلسفية حول خطاب العشق، وإطلاق هذا الخطاب في دائرة حسيّة أكثر وضوحاً، واعتماد شكل التفعيلة على نحو أكثر استقراراً وصفاءً.

وعلى سبيل المثال، في قصيدة «ذاك المساء» من المجموعة الثالثة، ثمة مقطع استهلالي يذكّر بأصفى وأفضل ما أعطى «الشعر الحرّ» آنذاك، حتى أن المرء يكاد يتذكّر الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب في ثنايا هذه السطور:

ذاك المساء
والشارع الممدود تسحب فوقه شمس الخريف

حزماً بقايا من ضياء
والصمت يحتضن المكان سوى رفيف
أشجاره، وخطى لبعض العابرين
ساروا هناك على الرصيف
ساروا بلا هدف بلا قصد
حيارى تائهينْ
لم أدرِ فيم وقفتُ، فيم تسمّرتْ
قدمي على ذاك الرصيف
لم أدر ماذا شدّني عند الجدار
هل كنت أبحث في ضياعي عن وجودي؟
هل كنت في قلق الحياة
ذاك المساء
أسعى بأعماقي إلى شيء بعيد
أسعى إليه، أودّ لو ألقاه لكنَ ـ
لا أراه؟

والمستوى الرفيع من الاستقرار الوجداني الذي توفّر في قصائد مجموعتَي «وجدتها» و «أعطنا حباً»، ثمّ بعدئذ في المجموعة الرابعة «أمام الباب المغلق»، ١٩٦٧، كان في الآن ذاته قد اقترن بانخراط فدوى طوقان في حركة التحديث الشعري العربية عند نهاية العقد الرابع وبدايات العقد الخامس من القرن الماضي. والشكل هنا لم يكن مجرّد مجاراة لـ «موضة» العصر في استخدام التفعيلة بدل البيت، بل كان جزءاً لا يتجزأ من خدمة الرسائل العاطفية والاجتماعية والثقافية، الكامنة عميقاً وراء نصوص شعرية تكتبها شاعرة امرأة عاشت أجواء محافظة، وخضعت لشروط نفسية تدميرية، وصُودر وجدانها مراراً.

وفي ظنّي أنّ اندماج التمرّد الوجداني بالتمرّد الشكلي في قصائد مجموعة «أعطنا حباً» بالذات، كان إسهام فدوى طوقان الأكبر في حركة التحديث الشعري العربية، ولعله مثّل العنصر الأهمّ في الدور الريادي الذي شغلته ضمن حركة ما سُمّي «الشعر الحرّ» إجمالاً، وضمن الحركة الأضيق للشاعرات العربيات النساء بصفة خاصّة، وهي الحركة التي أطلق عليها محمود درويش تسمية «المثلّث الشعري النسائي»: نازك الملائكة، فدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي. ولأنّ ذلك الاستقرار على صعيد الوجدان والشكل كان يرسّخ مفهوماً ناضجاً للعاطفة النسوية، ومضاداً من جانب آخر للمفهوم المائع الاستسلامي أو المفهوم الشهواني البهيمي، فقد كانت فدوى طوقان تعبّد الطريق أمام ما أعتبره «حداثة عاطفية».

وهذه الحداثة العاطفية تقدمية بالضرورة لأنها إنما تعيد تصحيح الموقف الاجتماعي المتخلّف

من قضايا الحبّ والفنّ والحرية عند المرأة، ولأنها أيضاً تعيد تصحيح التنظيرات الحداثية التي تمجّد فتح ملفّات النفس البشرية والمزيد من الانفتاح على ذات الفنّان، ولكنها في الآن ذاته تزدري النزوع العاطفي في النصّ النسائي بصفة خاصة. وفي خمسينيات القرن الماضي لم يكن من السهل على شاعرة محاطة بكلّ هذه القيود أن تضرع هكذا:

أعطِنا حبّاً، فبالحبّ كنوز الخير فينا
تتفجّر
وأغانينا ستخضرّ على الحبّ وتزهر
وستنهلّ عطاءً
وثراءً
وخصوبة
أعطِنا حبّاً فنبني العالم المنهار فينا
من جديد
ونعيد
فرحة الخصب لدنيانا الجديبة

ومن المدهش أنّ بعض النقّاد العرب أخذوا على فدوى طوقان نزوعها العاطفيّ هذا (٤)، وفاتهم أن يلاحظوا طبيعة الرسالة الثقافية الجبّارة التي انطوى عليها ذلك النزوع، سواء في الجانب السوسيولوجي المحض، الذي يتيح للشاعرة المرأة أن تمارس الحقّ في تحرير صوتها وروحها وجسدها، دون أن تضطرّ إلى قمع مشاعرها الأنثوية أيّاً كانت، أو في الجانب الإبداعي الذي يخصّ حقّها في التغريد الوجداني الطليق خارج سرب الموضوعات «الجدّية» للشعراء الرجال (وهي الموضوعات التي كانت، في معظمها، مجرّد استنساخ لموضوعات الحداثة الغربية). وكشوفات النقد النسوي المعاصر أثبتت أنّ تلهّف تيّارات الحداثة على قمع الخطاب العاطفي، إنما كان يستهدف تحسين شروط ممارسة اللعبة القديمة في ترويض النصّ النسائي.

وكانت سلمى الخضراء الجيوسي قد اعتبرت، ودون كبير تردّد، أنّ «الدور الأكبر الذي لعبته فدوى طوقان في الشعر العربي الحديث هو تحريرها المبكّر للعنصر الإيروتيكي. ولقد عبّدت الدرب أمام الصدق العاطفي، قبل أن يفعل ذلك الشعراء الرجال« (٥). وإذا كان ما تطلق عليه الجيوسي صفة «العنصر الإيروتيكي» لا يبدو واضحاً تماماً في أيّ من مجموعات طوقان الشعرية، على الأقلّ بالمعنى المتعارف عليه في تمييز النصوص الإيروتيكية، فإنّ الجيوسي لا تجانب الصواب البتة في امتداحها تعبيد طوقان دروب الصدق العاطفي.

وهكذا، فإنّ أعمال طوقان الشعرية في المراحل التي سبقت نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧، لم تكن أقلّ قيمة من أعمالها اللاحقة (»الليل والفرسان»، ١٩٦٩؛ «على قمة الدنيا

وحيداً»، ١٩٧٣؛ «تموز والشيء الآخر»، ١٩٨٧؛ و»اللحن الأخير»، ٢٠٠٠). وإذا كانت الشاعرة قد تطوّرت في جانب كبير أساسي هو القصيدة السياسية، فإنّ الفضائل الفنّية لقصائد المجموعات الثلاث الأولى ظلّت سارية المفعول، وظلّت رسائلها الإبداعية والثقافية تلعب دوراً بالغ الحيوية، في رفد حركة التحديث الشعري بصوت نسائي بالغ الخصوصية، فريد في إصراره على غناء الذات، وترقية الموقف العاطفي إلى حالة إنسانية كونية تخلق في النصّ بُنية شعورية كثيفة، تبدأ من ذات الشاعرة، وبصدد موضوعات فردية أو جَمْعية، ولكنها في الحالتين تظلّ قادرة على استدراج المتلقّي إلى منطقة مشتركة من اندماج الذات في الجماعة.

وشخصياً أميل إلى اعتبار «أعطنا حباً» أفضل مجموعات الشاعرة، قبل نكسة حزيران وبعدها، وبصرف النظر عن تراجع القصيدة العاطفية لصالح القصيدة السياسية. ففي هذه المجموعة تتحرّك موضوعات فدوى طوقان في حقول واسعة من معطيات الصدق العاطفي الذي ميّزها على الدوام، وثمة تلك الفوارق المتقاطعة أو المتلاقية بين ذات الأنثى وذات الرجل؛ وحالات التناظر بين التجربة الفنّية والتجربة الصوفية، كما تدور في وجدان امرأة حقيقية منفتحة على العالم بأسره؛ والتفاصيل البهيجة أو الكئيبة لحياة يومية لا تبدو معقدة أو ميتافيزيقية أو غامضة، ولكنها في الآن ذاته حيّة ونابضة ومتحركة؛ وثمة أغنية للبجعة وأخرى للسجين؛ يوم للثلج ويوم للبحر؛ وبرهة للنسيان وأخرى للهزيمة.

وفي غمرة هذا التعدّد في الموضوعات والأغراض والمواقف العاطفية، كان نصّ فدوى طوقان لا يكفّ عن الوصول إلى قارئه وقارئته، وكان يأتي إليه وإليها من منطقة دفينة في التاريخ الاجتماعي، ليمسّ منطقة أخرى دفينة في أغوار التاريخ النفسي، تماماً على النحو المعقّد الذي تصفه في قصيدة «الإله الذي مات«:

غير أنّا
كان في أعماقنا خوفٌ جهلنا كنهه
كان خوف ينزوي في عتمة النفس
ويخفي وجهه
عن مصبّ الضوء، لكنّا تجاهلنا
وأغمضنا العيونا
وتناسيناه فينا
وأتينا

٤

أعيد التشديد على ما سبق ذكره أعلاه: الشكل عند فدوى طوقان لم يكن مجرّد مجاراة لـ «موضة» العصر في استخدام التفعيلة بدل البيت، بل كان جزءاً وظيفياً يخدم الرسائل العاطفية

والاجتماعية والثقافية، التي تنقلها نصوص شعرية تكتبها شاعرة امرأة عاشت أجواء محافظة، وخضعت لشروط نفسية تدميرية، وصُودر وجدانها مراراً. الشكل، إذاً، كان سمة وظيفية، وذلك رغم أنّ الراحلة لم تعبأ به كثيراً، أو لعلّ الأدقّ القول: إنها حافظت على خيارات محدودة في الأداء الشكلي:

١ - لم تتخلَ عن العمود كلّما وأينما اقتضته أغراض القصيدة (كما في «مرثية» و«أنشودة لينا» اللتين تأتيان في القصائد الأخيرة من مجموعة «تموز والشيء الآخر»).

٢ ـ جرّبت تطوير قصيدة التفعيلة، على نحو بالغ الحذر إجمالاً، ودون كبير حماس في الواقع (كما في قصيدتها «من صور المقاومة» في مجموعة «الليل والفرسان»، حيث تنوّع التفاعيل بين مقطع شعري وآخر، فتحقّق في بعضها نجاحاً مدهشاً، وتبدو التجربة عاثرة وشكلية في بعضها الآخر).

٣ ـ كسرت تقليدها المفضّل في الوصف، وبناء المشهد الطبيعي الخارجي أو النفسي الداخلي، فكتبت القصيدة التي تسرد حكاية من نوع ما، وجرّبت القصيدة الواحدة الطويلة، أو مجموعة القصائد التي تنتظم تحت موضوع واحد.

٤ ـ تجاسرت، في نماذج محدودة العدد، على كسر أعراف الوزن، عموداً أو تفعيلة، كما في قصيدتها «كوابيس الليل والنهار»، من مجموعة «على قمة الدنيا وحيداً»، حيث تمزج الوزن بالنثر، والتقرير الصحفي بالعريضة المرفوعة إلى قوّات الاحتلال، كما تستخدم اللغة الإنكليزية والعبرية.

٥ ـ ظلّت عماراتها الإيقاعية بسيطة متماثلة، يندر فيها التنويع أو النقلات المباغتة، فلا تأخذ القصائد صياغات إنشادية إلا في حال الرثاء أو كتابة نشيد مباشر.

٦ ـ ظلّت تخطيطات التقفية شبه تقليدية ومتماثلة إجمالاً، إلا في حالات نادرة.

٧ ـ كذلك ظلّ السطر الشعري، حين لا يكون شطراً أو بيتاً، قصيراً مشدوداً مقتصداً، متقشف المجاز، وخالياً بصفة عامة من ألعاب الصوت، أو بناء الجملة ضمن هندسة خاصة تعتمد على الترادف أو التكرار أو المفارقة...

في عبارة أخرى، كانت الشاعرة الراحلة أقلّ اكتراثاً بالشكل، وأكثر اعتناء بالمحتوى، لأنها ربما كانت ترى أنّ معركة الشكل حُسمت، أو هي ليست هاجس الشاعرة المرأة، في مقابل المعارك الكبرى التي تجابه الشعر النسائي على صعيد الموضوعات، واختراق هذه أو تلك من المحرّمات (التي لم تتردد في تسميتها بالـ «تابوهات»)، وحرّية الخوض في المسائل الحساسة التي تخصّ تحرّر المرأة، بوصفها امرأة وشاعرة في آن معاً. وفي شهادة حديثة العهد، تقول الراحلة في وصف بعض خصوصيات، أو مصاعب وعراقيل، تجربتها كشاعرة امرأة:

«ورائي الآن مسيرة شعرية بعيدة المدى. لقد جئت في زمن كان شعر المرأة فيه بدعة، ونحن لو رجعنا إلى موروثنا من الشعر النسائي، لوجدناه يقتصر على شعر الرثاء فحسب (...)، في

المشرق ظلّ كبح مشاعر المرأة ومنعها من البوح، هو التقليد السائد الذي بقي قائماً حتى الخمسينات من هذا القرن.

«لقد ظلّ أدبنا وشعرنا النسائي يخاف أن يتكلم أو يبوح، وظلّ ينقصه الإحساس العنيف بوحدة الذات، والاندفاع اللاشعوري إلى البوح والتعبير شعراً أو نثراً، أو بتعبير أصحّ ظلّ ينقصه الجنون الوهاج الذي يجعل الشاعر يكسر حواجز الخوف، ولا يتردد في التضحية بكلّ شيء من أجل التعبير.

«حين بدأنا نحن شاعرات الأربعينات انطلاقتنا في فضاء الشعر، وكنا قلة قليلة، كان علينا أن نخوض فترة مترجرجة مضطربة، وكنا ندرك أقوى إدراك أننا نشقّ طريقاً صعباً غير ممهد، وأن شاعريات أكثر توهجاً ستسطع بعدنا وتضيء. إلا أننا كنا نعرف أن باستطاعتنا أن نغمض عيوننا في شبه ارتياح. فذلك ما كنا نستطيعه في حدود زماننا وظروفه الاجتماعية والثقافية». (٦)

وحين أغمضت فدوى طوقان عينيها للمرّة الأخيرة، في شهر كانون الأول ٢٠٠٣، كنّا نعلم ـ أكثر منها ربما، أو أبعد ممّا يسمح تواضع النفوس الكبار ـ أنّ منجزها الشعري متنوّع، غنيّ رفيع، ويمنحها الحقّ في ما هو أثمن من إغماضة عين «في شبه ارتياح»: يمنحها الخلود والريادة، والمقام المديد في وجداننا وعاطفتنا وذائقتنا الجمالية، ليس أقلّ.

إشارات:

(١) سلمى الخضراء الجيوسي: «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت٢٠٠١. ص ٦٠٤ –٦٠٥.

(٢) جميع الاقتباسات الشعرية من: فدوى طوقان، «الأعمال الشعرية الكاملة». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٩٣.

(٣) فدوى طوقان: «رحلة جبلية، رحلة صعبة»، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان ١٩٩٩.

(٤) هذا، على سبيل المثال، رأي شاكر النابلسي في كتابه «فدوى تشتبك مع الشعر». والجدير بالذكر أنّ الناقد المصري أنور المعداوي كان، على العكس، قد نصح فدوى طوقان بالإكثار من القصائد العاطفية والتخفيف من قصائد الرثاء والقصائد السياسية، انسجاماً مع ميله النقدي إلى «الأداء النفسي» في القصيدة.

(٥) أنظر مقدّمتها للترجمة الإنكليزية لسيرة فدوى طوقان:

"The Mountainous Journey: An Autobiography." Trans. Olive Kenny, The Women's Press, London 1990. P x.

(٦) كلمة فدوى طوقان في مناسبة تكريمها: «كتاب جرش ٢٠٠٠»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١. ص ٩.



عبد الرحمن منيف :
الكتابة الروائية كسيرة فكرية

فيصل دراج

وضع نجيب محفوظ في ثلاثيّته الشهيرة أشياء من سيرته الذاتية، محدّثاً عن نفسه طفلاً وصبيّاً وطالباً في كلية الفلسفة، متماهياً بـ «كمال»، القلق المتوتّر المسكون باللاّيقين والمغترب بين آخرين، يتوزّعون على الاغتراب والامتثال المطمئن إلى العادات المتوارثة. وإذا كان في صورة المغترب اللامقيّد ما يفصح عن مجتمع متعدد بعيد عن الانغلاق، فإن في سيرة التلميذ المغترب ما يردّ إلى ثورة ١٩١٩، التي حافظ محفوظ على انتسابه إليها بلا مساومة. وهذا الانتساب جعل الروائي العجوز يرى إلى «ثورته» بحنين كبير في آخر رواياته «يوم قتل الزعيم»، بعد أن جعل منها بعداً وطنياً – أخلاقياً ثابتاً في روايات سابقة : «ميرامار، ثرثرة فوق النيل، الشحاذ»..

التبست سيرة محفوظ الفكرية بثورة عايشها صبياً واندرج في تداعياتها شاباً، وتأمل انطفاءها كهلاً وشيخاً. بقيت «ثورة سعد» هي المرجع الأصلي، الذي تعود الرواية إليه، وتشتق منه سيرة ذاتية فكرية، صريحة أو مضمرة. على خلاف محفوظ، وفي زمن جيل روائي لاحق، ستأتي السيرة الذاتية، الصريحة أو المضمرة، من علاقة المثقف المغترب بسلطة قاهرة، تنهى عن المبادرة والاختيار، وترى في السجن أداة تهذيب وتصويب. وعن هذا المصير، الذي حوّم فوقه القمع السلطوي، كتب صنع الله إبراهيم في «تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس»، وجمال الغيطاني في «الزيني بركات» وغالب هلسا في «الضحك» و«الخماسين»، حيث الفرد منقسم والرغبة محاصرة، والتحققّ الذاتي مؤجّل.

تشكّل السلطة السياسية المرجع الأكثر سيطرة في الرواية العربية، كما لو كانت شراً ووباء ولعنة، تقمع الفرد، وتعتقل المجتمع، وتدمر القيم، وتحتفل بصمت القبور. وعن هذه السلطة وفي مواجهتها، تحدثت روايات غائب طعمة فرمان والطاهر وطار ومحمود الورداني وهاني الراهب والياس خوري ومؤنس الرزاز وغيرهم الكثير.. وبسبب التعارض بين ما تتطلّع إليه السلطة وما

فيصل درّاج، كاتب وناقد فلسطيني يقيم في دمشق.

يرى إليه الروائي – المثقف ترجمت الروايات العربية، وبأشكال لا متكافئة، سيراً فكرية ذاتية مقنّعة، كأن يندد الطاهر وطار بعسف أحادية الرأي القاتلة في «اللاز»، وأن يرثي فؤاد التكرلي زمن القيم الجميلة في «الرجع البعيد»، وأن يشكو محمود الورداني أوجاعه إلى «أحمد عرابي» في «الروض العاطر»... اختلطت سيرة السلطة بسيرة الروائي المغترب، الذي تختلس منه السلطة أشياء كثيرة، تاركة له «رطوبة المتخيّل» أو دفئه القليل.

لا تختلف رواية عبدالرحمن منيف (١٩٣٣–٢٠٠٤) عن غيرها، فالسلطة السياسية ثابت من ثوابتها، ونقد السلطة ثابت قبل غيره، واقتفاء آثار الزمن السلطوي قوام مشروعه الروائي كله. مع ذلك، فإن فرقاً محدداً يميّز منيف من غيره: انتسب في شبابه إلى تجربة سياسية وعدت بأزمنة التحرر الإنساني المختلفة، وانتهت إلى صناعة الإذعان المجتمعي، بشكل غير مسبوق.

١– منيف الكتابة والتطهرّ من ماضٍ مخادع:

في نقده لعالم عربي يتداعى، تحدث عبدالرحمن منيف، ذات مرة، عن: «جو السياسة الأمية والمتقلبة التي تغمر الساحة العربية من أقصاها إلى أقصاها»، وعن «سيطرة نمط من السياسيين الذين يتصفون بالتشاطر والقسوة الانتهازية، وصولاً إلى الخسة في آن واحد». تتصف لغة الروائي بغضب لا ينقصه القرف، وبتشاؤم لا اقتصاد فيه، لأن التشاطر السلطوي المتوّج بالخسة يغمر العالم العربي كله. يحيل الكلام الغاضب على عالم ارتاح إلى نعمة اليأس، ويتضمن بعداً ذاتياً خالصاً، فقد عرف منيف عن قرب النمط السياسي الذي أصابه، لاحقاً، بالقرف. فما كان، في زمن، يحجب التشاطر ويصرّح بـ«أهداف سامية» أسقط الأهداف، في زمن لاحق، واستبقى التشاطر.

ينتمي منيف إلى جيل من المثقفين العرب هزّه «سقوط فلسطين»، فبحث عن بديل فكري – سياسي يردّ على الهزيمة ويستعيد فلسطين عربيةً خالصة. وكان البديل الموعود هو «العروبة المنظّمة»، التي يبعث جُنْدُها سلطةً قومية، وتستنبت قواها القومية من السلطات المتعددة وحدةً عربية. انتسب عبدالرحمن، مثل كثيرين غيره، إلى البديل الموعود وناضل في صفوفه، وانتقل مكرهاً من بغداد إلى القاهرة، وأعطى، فرحاً، جزءاً من شبابه وهو يتطلع إلى «عاصمة الأمويين»، ويلتفت إلى «عاصمة العباسيين». وسواء كان في أطياف العاصمتين ما يبعث أحلاماً عريضة، أو يوقظ أوهاماً لها ملمس الأحلام، فقد رأى منيف، الذي عاش حياته كلها صادقاً، إلى مستقبل يحرّر العرب من عادة الهزيمة. اعتنق «الشباب القومي»، في ذلك الزمن، جواباً لـ«ساطع الحصري» بدا مبهراً. فحين سئل «الفيلسوف القومي» عن سبب هزيمة الجيوش العربية في حرب ١٩٤٨، وهي سبعة، أجاب: «هُزمت لأنها سبعة». كان في الجواب ما يقترح النصر، وكان النصر في إذابة الجيوش في جيش مفرد، وكان المفرد العربي قوام البديل الوعيد، الذي ارتبط به عبدالرحمن مدة ليست قصيرة.

بدأ منيف مثقفاً قومياً، جمع بين العقيدة والتحزب، وجمع أكثر بين التحزّب وحس المبادرة.

وهو ما جعله يعيش التحزّب من الداخل، ويتأمل العلائق بين المبادئ والرجال، ويختبر «ساسة المستقبل»، الذين سيعتقلون المبادئ، ويحرّرون التشاطر. وعن الاختبار المر الطويل، صدر حكم عارف لا اختراع فيه ولا تجريد، وجاءت تلك النبرة الغاضبة، كما لو كان الرجل، الذي عاين المأدبة وعافتها نفسه، يدفع عن نفسه تهمة «التشاطر»، ويدافع عمّا آمن به وعبث به «المتشاطرون». تنطوي النبرة على نقد، ونقد ذاتي، وتبرّؤ وتطهير، وتعلن عن انزياح نهائي من المأدبة الملوثة إلى أرض مغايرة. انزاح منيف من حيزّ «السياسي المحترف» إلى فضاء الكاتب الناقد، الذي يدافع كتابةً عمّا تطلع إليه، ويكتب عن الذين عطّلوا أحلامه الأولى. كان، في الانزياح المأساوي، يستبقي الجوهري ويندّد بـ«القسوة» الرخيصة، وينتقل من عقيدة جامدة محدودة العناصر، إلى منظور فكري طليق يتضمن القومي والتنويري والماركسي.. والواضح في هذا كله هو خيار الكتابة، التي تتحزّب بعيداً عن الموائد، وتعيد للتحزب معناه النبيل. لهذا كتب منيف الرواية والمقالة والسيرة والدراسة التاريخية، وعن الرسم أكثر من دراسة وكتاب. كان يكتب حراً ويحاور، بحرية أكبر، قارئاً محتملاً، يبني «الفكرة القومية» على مفهوم «المواطنة»، ويشتق السياسة من الحوار الجماعي، لا من إرادة فردية «أمية ومتقلّبة».

وضع استبقاء الجوهري، كما التنديد بالانتهازية القاسية، في رواية منيف سيرة فكرية مقنّعة، تتحدّث عن الغايات المخذولة، وعن أسباب خذلانها المتوالدة، فمن عرفهم الروائي في فترة التشاطر المقنّع، استمروا، لاحقاً، لعقود طويلة. ومع أن رواية «شرق المتوسط»، التي جاوزت اثنتي عشرة طبعة، تُقرأ كـ«رواية سياسية»، تندّد بقمع سلطوي غير مسبوق، فإن فيها احتجاجاً على «مآل قومي» وعد، ذات مرة، بالحرية. صدّق منيف الشاب، المتنقّل بين بغداد والقاهرة ودمشق، شعارات انتمى إليها، وكفر بـ«أصحابها» حين احتكروا السلطة وانتهوا إلى الخراب. ولهذا لا ترصد رواية منيف «السلطة الواعدة»، في وجوهها المختلفة، إلا لترصد فيها غايات كبرى انتظرها الروائي ولم تأتِ، فرثاها كتابة وسجّل في الرثاء وقائع ماضٍ ذاتي مغدور.

كان الخطاب القومي المبكّر قد جعل من «الوحدة العربية» هدفاً مقدساً، و«أرجأت» السلطة المتحققة الهدف المقدس واحتفت بالسجون. لم تعد السلطة، التي تغدو «نظرياً» قومية حين تحتلها «العروبة المنظمة»، وسيلة إلى غاية تتجاوزها، بل تحوّلت إلى وسيلة وغاية معاً. أنجبت الوسيلة - الغاية أهدافها المحايثة لها، حيث السلطة هي الثروة، والجهاز السلطوي هو الذي ينتج ديمومة السلطة ويعيد فيها إنتاج الثروة المتراكمة. ولأن السلطة - الثروة تصور «عثماني» قديم منقطع عن الزمن الذي أنتج «القوميات الحديثة»، كان على السلطة - الثروة أن تستأنف الممارسات العثمانية، وأن تجعل «السجن» مرتكزاً سلطوياً جوهرياً. بهذا المعنى، فإن السجن، وهو موضوع عبدالرحمن في «شرق المتوسط» وفي «الهنا والآن.. أو شرق المتوسط مرة أخرى»، يحمل دلالتين متكاملتين: فهو إلغاء لـ«الحداثة القومية» التي تستبدل بـ«الرعية العثمانية» شعباً عربياً يتطلع إلى الحرية، وهو تعبير عن «اللاشرعية» لأن السلطة الشرعية، التي تقبل بالاختيار الشرعي وتعرض عن الاحتكار القهري، لا تحتاج إلى السجون.

استنكر منيف في «سلطة شرق المتوسط» انزياحاً يدمّر الأهداف القومية وشروط الحداثة الاجتماعية. وبسبب هاتين الممارستين، اللتين أجهزتا على مشروع «العروبة المنظمة» الذي تلا سقوط فلسطين، جاء الغضب الشديد الخانق في رواية عبدالرحمن، الذي أملى عليه أن يعيد كتابة «شرق المتوسط»، بعد أكثر من عقد على ظهورها، دون أن يكون في الإعادة كيف جديدً، كما لو كان يصفّي حساباً يتأبّى على التصفية. استنكرت «الهنا والآن» ما استنكرته «شرق المتوسط»، واستنكرت الروايتان نظاماً تسلطيّاً التبست فيه، بشكل مأساوي، «القومية العربية» بالقمع الموسّع. بل إن منيف، حين قاسم جبرا إبراهيم جبرا تجربة الكتابة المشتركة في رواية «عالم بلا خرائط»، وقع من جديد على موضوع القمع، مبعداً الروائي الفلسطيني عن جماليات «البطل الذي لا يهزم»، وواضعاً بين يديه سؤالاً سلطوياً مرعباً قاده، لاحقاً، إلى رواية كافكاوية عنوانها «الغرف الأخرى».

تأمل منيف في «شرق المتوسط» سجناً مزدوجاً : سجناً صغيراً عناوينه الضحية والجلاد والزنزانة، وسجناً كبيراً هو مجتمع «المواطنين» الذين لم يدخلوا السجن بعد. وإذا كان في : الأرض – السجن ما ينفي الوطن – المواطنة، فإن في الجلاّد المصنّم ما يهزم الفكرة القومية، قبل أن يذهب «جندها» إلى فلسطين. لهذا تستولد رواية «حين تركنا الجسر» الهزيمة من السلطة، وترى في السلطة ذاتها وجه الهزيمة الأكبر. وهذا ما دعا الروائي إلى أن يؤسس روايته، التي تحيل على هزيمة حزيران الشهيرة، على مجاز الخصاء، إذ المقاتل «مخصيّ»، وإذ إخصاء المجتمع شرط وجود السلطة وديمومتها. بيد أن الرعب الإنساني، الذي تسرده الرواية باقتدار كبير، لا يقوم في مجاز فكري قوامه العقم والخصوبة، بل في ذلك الخراب الروحي الشامل الذي يستوطن المهزوم «الذي لم يقاتل». ولعل قيمة الرواية كلها تكمن، فنياً، في تخليق الروح الإنسانية المعطّلة، متوسلة جملة من الإشارات الدالة المتكاملة. فالشتاء صقيعي في برودته، والأرض موحلة، والصياد التائه يمارس بطولته على كلب بائس، والطريدة متوّهمة، والطلقات خائبة، وأطياف الأجداد هاربة... ولهذا تحضر بطولة الكلام مؤمّنة للصياد المتوحد، تقنياً، مونولوجاً داخلياً شاسعاً، ومعلنة، على مستوى المعنى، عن روح مهزومة تحسن الكلام ولا تحسن تسديد الطلقات. في هذه الشخصية المهزومة، كما في شخصيات من روايات أخرى، يؤكد منيف دور السلطة القامعة كخالق جديد، يمحو الطبائع الإنسانية السوية ويستبدلها بأخرى، غادرتها العفوية والمبادرة والبراءة، واستقر فيها العقم والشلل والتيه المنفتح على الموت والخراب.

بعد خطاب روائي يساوي بين السلطة والهزيمة، يأتي خطاب يستكمل ما قبله، يساوي بين السلطة والموت، وبين السلطة القاتلة والحداثة الفاسدة. أقام منيف روايته «النهايات» على جملة من التعارضات القاطعة بين السلطة ونقائضها : عارض السلطة الملوثة بالصحراء الطاهرة، والصيد القاتل بالصيد الطبيعي وابن المدينة الكاذب بـ«ابن الطبيعة» البريء، وحيوانات الصحراء الطليقة بفحش السلطة بسياراتها وطلقاتها ولهوها العابث وقسوتها المرعبة.... ولهذا تعلن «النهايات» في نهايتها عن موت زمن البراءة وانتصار زمن السلطة، وعن موت الطبيعي

والفطري والأليف، وانتصار الهجين والمصنوع والزائف... بيد أن منيف، وقد نصبّ الصحراء أصلاً نقياً مقتولاً، يرفع التنديد بالسلطة إلى مستوى «التكفير»، ذلك أن الأصل مقدس، وأن قاتل المقدس ينتهك المحرمات جميعها، وأن المكان - الأصل مرجع الحياة، وأن اغتيال المكان تحالف مع الموت ونصرة له. انتهى منيف في «النهايات»، وهو يقارن بين طلقات السلطة وعيون الغزلان القتيلة، إلى منظور متشائم مغلق، يقرن بين السلطة والموت من ناحية، ويعلن عن انتصار الموت على غيره من ناحية ثانية. وقد يبدو، ظاهرياً، أن في منظور الروائي ما لا يأتلف مع رؤية مغلقة التشاؤم، ذلك أن التحريض واسع وشديد الاتساع في خطاب روائي، يكتب «السياسة» أدباً ويحوّل «الأدب» إلى سياسة أخرى. مع ذلك، فإن في خطاب الرواية ما لا يطابق خطاب الروائي، كما لو كان التشاؤم العميق قال ما يريد أن يقول، تاركاً للروائي فسحة يستولد منها الأمل. ولن يختلف الأمر كثيراً في رواية «مدن الملح»، في أجزائها الخمسة، التي توهم بتأويل جاهز سريع، يأتي من النفط والسلطة المتنقّطة والشركات الأمريكية والمستشارين الذين يأتون ولا يذهبون... غير أن في القراءة المتمهلة ما يتجاوز التأويل «السياسي» السريع، ويبلغ مستوى أكثر عمقاً : قوامه الكتابة والموت والذاكرة، حيث الكتابة تحفظ ما مات، معينة ذاتها ذاكرة صلبة، تستعيد أطياف الذين فاتهم الانتصار، وتوقظ الأحياء السائرين إلى الموت.

اتخذ منيف من التجربة الروائية بديلاً عن التجربة السياسية، فهي مجال البوح الماكر الذي يدافع عن الطبائع الأولى، وهي السجل العملي الذي يحتاجه الباحثون القادمون عن الفضيلة. بل يمكن القول إن تجربته الروائية لم تكن ممكنة من دون تجربته السياسية، التي زوّدته بمخزون دنيوي، ودفعت به إلى إعادة تقويم المخزون ونشره على الملأ. لم تنفصل هذه التجربة عن أخرى لا تقل مرارة، هي تجربة المنفى ورخاوة المكان، التي تضيء سيرة إنسان عنيد، ارتضى لنفسه ما شاء، لا ما شاء له الآخرون، فانتقل بين مكانين وأكثر واحتفظ بعدم الرضا. واتسعت هاتان التجربتان بـ«اقتصاديات النفط»، ذلك الاختصاص الذي درسه منيف في يوغوسلافيا، وقرأ به تحولات «النعمة الطبيعية» إلى «نقمة أبدية». لم يكن غريباً، في منظور يقرن بين السلطة والدمار الذاتي العربي، أن يكتب في الفترة ذاتها تقريباً رواية «شرق المتوسط»، ورواية «سباق المسافات الطويلة»، التي تحكي دور الشركات النفطية في فرض سلطات سياسية والتخلص من أخرى. ولعل العلاقة بين البنية السلطوية والثروة النفطية هي التي قادت منيف إلى عمله الكبير «مدن الملح»، الذي رصد تكوّن السلطة النفطية ورصد فيه تغيرات «المجتمعات العربية المتنقّطة»، أي تلك التي أعادت الثروة النفطية صياغتها، سواء امتلكت النفط، أم هبّت عليها «عطايا النفط»، التي ألغت الفروق بين «الحواضر العربية التاريخية» وبلدات صحراوية ليس لها تاريخ.

امتزجت عناصر السلطة والمنفى والنفط وموهبة في السرد واضحة، وأطلقت رواية منيف، التي احتلت موقعاً متميزاً في الرواية العربية لا يمكن إرجاعه إلى غيره. احتقبت هذه الرواية سيرتين : سيرة ظاهرة هي سيرة السلطة السياسية التي دمرت المشروع القومي تدميراً كاسحاً، وسيرة مضمرة هي سيرة المشروع القومي المجهض، الذي اعتقد أنصاره، بعد سقوط فلسطين، أنه

قابل للتحقق. وما بين السيرتين تترا ءى سيرة ذاتية فكرية، تسرد توليد الأحلام وانهيار الأحلام، التي هي سيرة المثقف الوطني الذي اعتقد، في شبابه، أن التشظي العربي المتخلّف قابل للتوحد في بنية عربية حديثة.

٢- السلطة النفطية / المجتمعات المتنفّطة :

في خمسة أجزاء، وفي ألفين وخمسمائة صفحة تقريباً، اقتفى منيف آثار حكاية النفط، منذ مطالع القرن العشرين إلى منتصف سبعيناته. لم يقتفِ آثار مادة طبيعية محايدة، تحتمل استعمالات كثيرة، بل قرأ اكتشاف النفط وتشكّل السلطة في سيرورة واحدة، منتهياً إلى أطروحات ثلاث: خلق مكتشف النفط سلطة سياسية تدافع عن مصالحه النفطية، استعملت «السلطة المكتشفة» الريع النفطي في توليد جهاز أمني - إعلامي - إيديولوجي يحمي وجودها ويبرّر وظيفتها، أنتج الريع النفطي المستثمر سلطوياً «نمط وجود عربي نفطي»، بما يجعل من السلطات السياسية العربية المختلفة علاقة داخلية في «السلطة النفطية المكتشفة»، وينقل المجتمع العربي كله من «الزمن الإيديولوجي»، الذي سبق هزيمة الخامس من حزيران، إلى زمن إيديولوجي - سياسي جديد، يجعل من الهزيمة الشهيرة معطى نهائياً. بهذا المعنى، درس منيف، روائياً، نموذج السلطة النفطية، التي تضع في بنيتها المتخلّفة جهازاً قمعياً حديث الأدوات غير مسبوق، وجعل من سلطة الريع النفطي مجازاً للسلطات العربية جميعها، التي تساوي بين السلطة والملكية الخاصة، وانتهى إلى مجانسة الأنظمة التي تعيد إنتاج الهزيمة المتوالدة. اشتق منيف «الرؤية الروائية» من الوقائع التاريخية، ورأى مستقبلاً عربياً منهدماً، فارتبك وارتدّ إلى الوراء وتعاطف مع زمن قيمي مضى، وجهه أقرب إلى اللغز ويدعى : «متعب الهذال».

اتكاء على ثنائية البراءة والدنس، وهي من ثوابت منيف، تنفتح «مدن الملح» على آلات عاتية صاخبة تجتث أشجاراً تئن، وتتوجّع وتستغيث، قبل أن تسقط مستسلمة حزينة. ولعل معارضة الآلة القاتلة بالطبيعة العذراء هي التي وضعت على قلم منيف نثراً غنائياً عن الصحراء الجليلة المترامية، وطيور القطا والخضرة اللامتوقعة في مكان أسيف. بيد أن منيف لا يكتب عن الطبيعة الهادئة الغاضبة إلا ليكتب عن «ابن الطبيعة»، الذي لم يطله الفساد، ذلك الذي احتشدت فيه قيم طبيعية قديمة، تتحدث عن التضامن والكرامة ومحاربة الغزاة... وهذه القيم الطبيعية، التي تواجه قيماً وافدة ظالمة وغريبة، تفسّر الغموض الذي يلف شخصية المتمرد «متعب الهذال»، «ابن الطبيعة»، الذي يختفي ولا يموت، كما لو كان أصلاً لغيره أو استطالة لأصل سبق، يحتجب ويوغل في الاحتجاب ويعود في يوم غير منتظر.

تتأسس «مدن الملح»، في تصوّرها للعالم، على هزيمة البراءة، واحتجاب القيم، وعلى انتهاك موروث قديم متعدد الأبعاد. وبما أن الظواهر تتعرّف بنقائضها، تكون الخطيئة بديلاً عن البراءة والانهيار الخلقي بديلاً عن نقيضه، ويكتسح الوافد الآثم غيره. ولهذا يأتي الموت ثابتاً من ثوابت الرواية، تُستهل وتنغلق به، فهو حاضر في الرحيل من «البلدة المغتصبة» إلى أخرى، وفي لحظة

استخراج النفط وبناء البلدة الجديدة، وفي لحظة الوصول إلى أرض النفط أو التهيّؤ للابتعاد عنها... يأخذ الموت البدئي المتناوب بعداً إشارياً، يشير إلى زمن قادم لا خير فيه، قبل أن يحيل على خاسرين استعجلوا المنية. بعد الموت المتناوب الذي يزامن تشكّل السلطة النفطية تتلاشى الإشارة، ويصبح الموت موضوعاً عارياً مكتفياً بذاته، له صفة جديدة هي : القتل، الذي يدور في السجن وداخل القصر وخارجه، وبين القبائل المتحاربة والسلطان الصاعد الذي يريد أن يُخضع غيره لسلطته، بل تموت الخيول بعد أن ماتت الأشجار... يتأسس اكتشاف النفط على مجاز الموت، الذي يمحو زمناً تاريخياً بزمن آخر، وتتأسس السلطة على القتل، الذي يجتث ما يعارض السلطة ويستبقي سلطة الريع النفطي بمأمن من الخطر. يصبح الموت البدئي، الذي لا قوانين له ولا أعراف، موتاً منظماً له أجهزته وأدواته ومسوّغاته، وله بشر يلتهمهم الموت وهم يفتشون عن الحياة. ومع أن سلطة الحياة تعارض حياة السلطة، فإن كثافة القمع السلطوي تستبقي من الحياة قليلها، كما لو كانت السلطة تعيد إنتاج ذاتها في إنتاج الموت واستهلاك الحياة.

بيد أن السلطة لا تحوّل الموت إلى صناعة دقيقة، ولا تضع في بنيتها المتخلّفة أجهزة للقتل حديثة، إلا بسبب «المحرّك الأول»، أي «هاملتون»، الذي يكتشف المادة الخام ويصنعّها، ويكتشف «سلطات خام» ويعيد خلقها. فإذا كان «أبناء الأدغال» امتداداً طبيعياً لطبيعة قابلة للترويض والسيطرة، فإن «أبناء الصحراء»، الذين قتلوا الصحراء، يخضعون، لزوماً، لقوانين اكتشاف النفط وتصنيعه وتسليعه. وعلى هذا، فإن سر السلطة النفطية لا يقوم في النفط بل في مكتشفه، الذي يخلق السلطة ويزوّدها بالأدوات ويلقنها الكلام، كما لو كان خالقاً، يستولد «المدن» من الصحراء، ويحوّل الزمن المحلي إلى صحراء جديدة. وما دور السلطة إلا حجب «الخالق الجديد» بأدوات تروّض المتمرد، وتزهق الوعي، وتستبدل بالقيم الطبيعية قيماً هجينة غريبة عن زمن الطبيعة وعن زمن الآلة في آن.

في شخصية شاسعة المسار تقترب، روائياً، من الفرادة وتخترق أجزاء الرواية الخمسة، يضع منيف السلطة النفطية داخل المجتمعات العربية كلها، منتهياً إلى مجتمعات متنقّلة، ومعلناً اكتساح الزمن النفطي لغيره من الأزمنة العربية. والشخص طبيب شامي الأصول «صبحي المحملجي»، يسرد سيرورة «نمط الوجود النفطي»، ويسرد فيها التجنيس النفطي للعالم العربي. يحتقب «الطبيب»، روائياً، ثلاثة أبعاد متميزّة : فهو شخصية مستقلة بذاتها وواضح المعالم، جاء من أصول شامية ودرس في ألمانيا وعمل في لبنان، ورافق بعثة الحج واستقر في بلاد النفط، وتعرّف على «القصر» واستقر فيه، وأثرى واكتسب ثقته وأصهر له ونصح وارتقى، حتى بدا «القصر» من غير وجوده ناقصاً. غير أن منيف يضع فيه مجازين: أولهما يجعل النفط علاقة داخلية في الحياة العربية والأخيرة علاقة داخلية في السلطة النفطية.. يوسع المجاز حركة الشخصية – المجاز، فتمتد أعمالها إلى لبنان وسوريا ومصر ودول الخليج، قبل أن تنجب ولداً يدرس في الولايات المتحدة ويقرأ الوقائع العربية بلغة أمريكية. أما المجاز الثاني فيتعيّن بـ«المثقف النفطي»، الذي صاغه منيف بشكل نموذجي، وأوغل في صوغه إلى حدود التنكيل. فـ«المرتزق» الشامي

الأصول طبيب يسهر على صحة الأمير وجدارته الجسدية، وخطيب ورجل إعلام مجتهد مشغول بالدين وتصدير الفتوى بقدر انشغاله بالعقارات والمشاريع التجارية، وهو فيلسوف له نظرية «المربع» وإستراتيجي جريء ومقاتل «إيديولوجي» ضد «الإيديولوجيات الهدّامة».. في مهنته التجارية - الفكرية، يبدو الطبيب الشامي مرآة متعددة الوجوه، تنفط الثقافة، وتثقّف النفط، وتؤوّل الإسلام نفطياً، وتؤسلم مالا تمكن أسلمته، وتخلع الإسلام عمن ينتقد فحشها الذي لا يضارع.. فإذا كان المثقف التقليدي، ما قبل - النفطي، يرى في الثقافة ملكية خاصة هدفها التميّز الاجتماعي، فإن المثقف النفطي رأى في الثقافة تجارة ومدخلاً للانتقال من لغة الثقافة إلى حسبان التجارة. وبداهة، فإن بين الطرفين فرقاً واسعاً، هو الفرق بين التصرّف الذاتي بالثقافة الذي لا يأمر بانحلال الأخلاق، والتصرف الذاتي بالأخلاق الذي ينقل الثقافة من حيزّ المعرفة إلى مسارب التسويغ والتبرير والتضليل، بما يجعل الثقافة النفطية نقضاً للثقافة والأخلاق في آن.

يتكشف مآل السلطة، نفطية أكانت أم متنقّطة، في مآل مثقفها، الذي راكم الثروة والبطر السفيه، وانتهى إلى التداعي، يقف ولا يحسن الوقوف، ويقول ولا يدري ما صدر عنه. إنه «رجل الملح»، الذي يبدو متيناً لامعاً في يوم عارض، ويتساقط رخواً إذا سطعت الشمس. ليس في المآل، خارج المجاز، ما يضير مثقفاً تضخّم وتكوّر وتربّع وابتهج بنقوده، وإن كان فيه، داخل المجاز، ما يرى إلى مدن مالحة تكاثر العطش، وإلى أسّ ملحي هش سريع الذوبان. فعلى الرغم من نعمة طبيعية باذخة حملت «الحقبة النفطية» بذور الخراب العربي القادم، فلا صناعة إلا صناعة الإذعان، ولا ثقافة إلا ثقافة الأدعية، ولا إنسان إلا من أعرض عن «متاع الدنيا» وانتظر عقاب الآخرة. ولن يكون المثقف النفطي، والحالة هذه، إلا الجثة المتفسخة التي هزمت «المثقف التنويري»، الذي حاول عبدالرحمن منيف أن يكونه وانتمى إليه حتى اللحظة الأخيرة. تظهر السيرة الفكرية، الواضحة أو المضمرة، مرة أخرى: تظهر في الفرق المطلق بين منيف و«المحملجي»، إذ الأول منصرف إلى آفاق الأمة، والثاني مشغول بجدارة السلطان الجسدية، وتظهر في الفرق بين «كاتب السلطان»، الذي يستدعي أزمنة سلطوية قديمة و«المثقف الحديث»، الذي نقض السلطة التقليدية بـ«عقد اجتماعي» لم تكتب له الحياة. حاول المثقف الحديث سلطة حديثة لم تأتِ، وارتكن «كاتب السلطان» إلى سلطة النفط، التي هزمت الحداثة ووطّدت القمع والتبعية.

٣- للسيرة الفكرية الذاتية وجه آخر:

عارض منيف في «مدن الملح» رواية السلطة بسلطة الرواية، التي تمزج الواقع بالمتخيّل، وتترجم عن الحقيقة. فقد أنتجت سلطة النفط المتنفذة رواية سلطوية، متوسلة الصحفي البطر، والمفكرّ الرخيص، ورجل الدين الذي يؤوّل الدين نفطياً، ومرتكنة إلى أجهزة مدرسية - إعلامية واسعة ترى في المديح المتكرر درباً إلى الشرعية والحقيقة. استقرت بين العلاقتين الرقابة الصارمة وأقانيم الترغيب والترهيب وسلطة السوق الإعلامية المحتكرة. واجه منيف رواية السلطة الضيقة الهائلة العناصر برواية مغايرة خصيبة العناصر: سلطة المتخيل المكتوب الذي يترجم الحقيقة

بمتواليات حكائية تحتضن الحاضر وتنفتح على الماضي والمستقبل في آن، وسلطة حكايات الذين لا سلطة لهم، التي يمنحها المتخيل الخصيب سلطة نوعية تؤرق السلطة النفطية وتوقظ فيها الغضب الشديد. ولعل حكايات الذين لا سلطة لهم هي التي أرشدت منيف إلى تقنية المتواليات الحكائية، حيث المهمش يستكمل حكاية مهمش سبق، واللاممثل يستأنف حكاية غيره ويسلمها إلى منبوذ لاحق. تترجم الرواية اغتراب الفنان وسلطة الفن في مواجهة السلطة، وتخبر عن سيرة مكبوتة مقهورة حررها الفنان وخلق الفن منها سلطة مؤرقة. أيقظت السياسة المخذولة في منيف فناناً يتقن سرد الحكايات الفاعلة، وحاورت الحكايات مخزوناً حكائياً شعبياً هاجعاً، يحيل على المقهورين والمنبوذين واللاّممثلين والمصادرة حقوقهم في الكلام والاحتجاج والاختيار. كتب منيف سيرته الفكرية، والحالة هذه، وهو يرفض سلطة مستبدة من ناحية، ويحرّض الذين لا سلطة لهم على اليقظة والفعل من ناحية أخرى. وعن هذين العنصرين جاء منفاه المكاني، وصدر منفى كتابي يسجّل المنفيّ فيه آلاف الصفحات في عزلة كاملة أو منقوصة.

انطوت السيرة الفكرية على بعد لازم لا تكتمل «حكاية النفط» من دونه. والبعد المقصود هو «رجل الشمال» الذي يعبث بـ«رجل الجنوب»، أو «الإنسان المتمدن» الذي يعيد خلق «رجل الأدغال»، أو «الإنسان العالمي» الذي يأتي من البحر ويروّض «الصحراء». وعن هذا الحوار الساخر الزائف المستحيل بين «المنتصر» و«الخاسر» جاءت شخصية «هاملتون» في «مدن الملح»، الذي أراد ترطيب هجير الصحراء بقبضة من هواء البحر، وصقل «الإيمان الشرقي» بأشياء من «صوت العقل»، وتجسير المسافة الشائكة بين «الجمل» و«السفينة». ليس غريباً أن يكون «هاملتون»، كما «ريتش» في «أرض السواد»، «عالم آثار»، يكتشف ما أراد اكتشافه، ويؤسس سلطته المنتصرة على «سلطة الاكتشاف». وواقع الأمر أن «عالم الآثار» لم يكتشف شيئاً، فقد كانت الآثار موجودة قبل مجيئه، وكانت الأرض المكتشفة هناك، لها بشر وعادات وقيم وبراءة لم تدكّها الآلات. غير أن الاكتشاف، الذي يمحو زمناً تاريخياً «مستقراً» بزمن تاريخي متدفق الحركة، ضرورة أملاها الانتصار، تعيّن المكتشف خالقاً جديداً، يعيد تعريف الزمن والطبيعة والسلطة. فما – قبل النفط زمن رحل وما بعد – النفط زمن يمحو غيره. لهذا تنبثق مع النفط سلطة جديدة لا زمن لها، ماضيها ارتحل وحاضرها هو حاضر النفط ومستقبلها ارتحل مع الماضي الذي لن يعود.

في نقده لـ«إنسان الشمال» عيّن عبدالرحمن منيف ذاته «روائياً من الجنوب»، لا بمعنى المكان الجغرافي المجرد الذي لا وجود له، بل بمعنى الإنسان المضطهد المقيّد الذي صودرت «روايته»، لأن سلطة الكلام من سلطة المتكلّم. فقد كتب «الشمال» عن جماليات الصحراء المكتشفة، وعن الجمال والخيام ورجل الصحراء الساذج الذي لا تنقصه المخادعة، دون أن يقول شيئاً عن «السلطة السياسية المخترعة»، التي تحوّل الأحياء إلى مادة صماء تدافع عن النفط المكتشف وراحة المكتشفين. أراد منيف في «مدن الملح»، كما في «أرض السواد»، أن يواجه الرواية البيضاء المنتصرة برواية أخرى، وأن يدلل على «أن السلطة النفطية العربية» خلق شمالي بامتياز، وأن في

أرض النفط قيماً وأخلاقاً وثقافة لا تختزل إلى الاستبداد والتعصب والبلادة والعقل المستقيل. واجه منيف رواية الشمال برواية الجنوب، بعد أن واجه رواية السلطة برواية الحقيقة. وكان عليه، وهو المختص بـ«اقتصاديات النفط»، أن يصل إلى معنى السلطة النفطية كعلاقة كولونيالية، بلغة ليست تماماً من هذا الزمان، تعيد إنتاج ذاتها كسلطة تابعة وهي تعيد إنتاج القمع الاجتماعي الموسع، الذي هو شرط استمرار وجود الرابحين والخاسرين. تعيّن منيف، وهو يواجه السلطة المحلية برواية من خارجها، مثقفاً داعياً إلى التحرر الوطني، وتعيّن، وهو يجابه الشمال برواية مغايرة، مثقفاً مؤمناً بالتحرر الإنساني الشامل. وهذا التمرد على واقع محلي مغلق، كما الانفتاح على فضاء عالمي يرتهن إلى القوة، سكن رواياته، بل سكنها إلى حدود الاضطراب، كما هو الحال في بعض صفحات «أرض السواد» و«شرق المتوسط»..

في روايته المؤلفة من خمسة أجزاء، كما تلك التي تقع في ثلاثة، تأمل منيف «ذاكرة الشمال»، التي ترى في القوة مبدأ لـ«إصلاح العالم»، وقرأ «ذاكرة الجنوب» التي أصابتها الهزائم المتكررة بعطب لا يسهل إصلاحه. ليس في موضوع الذاكرة حنين إلى زمن قديم، ولا دعوة إلى الكراهية، فكل ما فيه دعوة إلى المعرفة، تميّز بين الخطأ والصواب، معرفة تمدّ الإنسان بقوة محرِّرة. التاريخ ذاكرة أخرى، كان يقول منيف، وذاكرة التاريخ هي الإنسان السويّ،فلا يقصد التاريخ بشكل سوي إلا من أدرك أن حاضره مسكون بالخطأ. وفي الحالات جميعها، كتب منيف سيرة فكرية ذاتية، وهو يكتب سيرة مثقف هجس بالحداثة وسيرة مجتمع وأدت حداثَتَه المحتملة سلطاتٌ تقليديةٌ تابعة. ليس في السيرة ما يثير الدهشة، منذ أن قرر منيف أن يعير صوته للمقهورين الذين لا صوت لهم، ومنذ آمن، إلى حدود اليقين، بأن سلطة الكتابة قادرة على زلزلة السلطة زلزلة كبيرة.

٤- منيف والرواية العربية :

ما الذي يميز عبدالرحمن منيف عن غيره من الروائيين العرب؟ ما الذي أضافه وما يتبقى من هذا الروائي الجلود الذي كتب خماسية (مدن الملح)، وثلاثية (أرض السواد) وست روايات مفردة الأجزاء؟ يأتي بعض الجواب من جهة القارئ، ويكون سؤالاً، ذلك أن كتب منيف هي الأكثر تسويقاً في العقدين الأخيرين من القرن الماضي. فقد عرف بعض الكتاب، في الأمس واليوم، رواجاً مختلف الأسباب : بكائيات المنفلوطي التي ترضي جمهوراً بكّاءً يؤمن بالقضاء والقدر وعدل الآخرة، قصص إحسان عبد القدوس التي يشبع الناس بها رغبات مؤجلة، حكايات حنا مينة المشغولة بالخير والشر والتبشير بقيم لا زمن لها مثل الرجولة والكرامة والشرف، كتابات أحلام مستغانمي التي تلبي أنوثة مقموعة لا تهجس بالتحرر ورجولة تقليدية تساوي بين المرأة والدمية... على ضفة أخرى، وفي زمن عربي لا ينقصه الهبوط والانحلال، شكلت رواية منيف ظاهرة خاصة، ذلك أنها قالت بما لا ترحب الإيديولوجيا السلطوية بقوله، وبما ابتعدت عنه «الإيديولوجيا الجماهيرية» إلى تخوم النسيان. فلا السلطة ترضى عمن ينشر جرائمها، ولا «الجماهير» ترتاح

إلى من يستنكر عجزها. بهذا المعنى، بدا منيف صوتاً جهيراً منفياً يواجه سلطة القمع بسلطة الحق، كما لو كان قد أوكل إلى قلمه الجهر بما يعرفه «الجميع» ويصمتون عنه. ولعل هذا الوضع المتفرّد، الذي بدا فيه منيف ضميراً صادقاً مخذولاً، هو في أساس تعاطف القارئ العربي مع أعماله. ومع أن في أسلوب منيف ما يرضي قارئاً متوسط الثقافة، فإن في تحوّل رواياته إلى ظاهرة أدبية ما يرتبط بـ«قارئ جبان»، عثر على من يصرّح بما لا يجرؤ على التصريح به. يدور الأمر كله في «استهلاك الصوت الشجاع» والعجز عن محاكاته، بعيداً عن تحالف القارئ والكاتب الذي تحدّث عنه «بريشت» ذات مرة. وهذا ما يفسّر انتشار رواية منيف، وهي رواية سياسية بامتياز، في زمن تداعت فيه السياسة إلى حدود الانطفاء.

ربما يكون منيف هو الصوت العربي الأوضح الذي بنى «رواية سياسية»، ترصد ممارسات السلطة وتفضحها وتنقدها، وتعلق عليها بخطاب روائي مكشوف المكر وبريء المراوغة. تتكّشف «الرواية السياسية» هذه في أربع نقاط على الأقل: تتعامل مع «الهنا والآن»، وهو عنوان رواية لمنيف، مؤكدة أن الراهن المعيش الواجب تحويله هو سيد الأزمنة. وترى الراهن في أسئلته الأكثر جوهرية: القمع الذي يدمر المجتمع، والنفط الذي يكمل وظيفة القمع وغزو العراق الذي يدمر العروبة والعراق الذي كان. وإلى جانب هذين العنصرين تأتي «الرواية السياسية» بدليلها الأكثر وضوحاً، أي الرقابة، التي تملي على الروائي أن يعفّ عن تحديد المكان وأن يخترع ما شاء من الأمكنة. فهناك «شرق المتوسط»، الذي يضع جملة دول في دولة واحدة، ولن يزيد وضوح المكان أو ينقص في «النهايات، حين تركنا الجسر، سباق المسافات الطويلة..»، وأسماء المواقع في «مدن الملح» متخيّلة... بيد أن التخييل واهن الأقنعة، فـ«شرق المتوسط» ليس بأحجية، و«الهنا» مكان عربي، و«الآن» زمن بسيط التعيين، ولغة الروائي عربية مثل مواضيعه. يستبين العنصر الرابع في لغة الروائي، التي دعاها صاحبها بـ«اللغة الوسطى»، التي يستقبلها القارئ بيسر وبلا مشقة، ويستقبل بها مواضيع زوّرتها السلطة وأعادها الروائي واضحة عارية. هذه العناصر الأربعة، التي تعيد السياسة إلى مناخ حُرِّمت فيه السياسة تحريماً قاطعاً، هي التي جعلت منيف، وباتساق جدير بالإعجاب، يبتعد عن مقولة «التعويض»، التي سادت في «رواية الواقعية الاشتراكية»، حيث انتصار البطل الروائي يتوزّع على القارئ والبطل معاً، ويأخذ بمقولة «التحريض»، التي تندد بوحشية القامع وبخنوع المقموع، واضعة الأخير أمام سيل من الأسئلة. لهذا تنتهي «النهايات» بموت «الإنسان الطيب» و«شرق المتوسط» بتحطم، المواطن البريء و«الأشجار واغتيال مرزوق» بالرثاء على «طيب» آخر فقد ما رغب به. فلا وجود للأبطال، ولا وجود لأبطال ينتصرون نيابة عن غيرهم، فالمعيش هو فضاء الإنسان العادي، الذي تنهب السلطة إنسانيته ويستعيد جوهره المفقود حين يواجه السلطة بلا مساومة.

إذا كانت رواية منيف سياسية بامتياز، لأنها ترى الفعل المقاوم الضروري ولا تبشّر بشيء، فإن في هذه الرواية «المخذولة» ما أكد منيف روائياً عربياً بامتياز أيضاً، لا بسبب لغة وسطى «أقرب إلى الخشونة»، بل بسبب مواضيع روائية يعيش القارئ العربي آثارها بشكل يومي.

وسواء تشجرت المواضيع أم ارتضت بالاختزال، تبقى الهزيمة بوابتها الأولى الرحيبة، تلفّ «ديناً» مهزوم التأويل، وحداثة مخفقة، وإنساناً عاطلاً معطلاً، وسلطة تنجب العطالة وتتعهدها بالنماء. بهذا المعنى تكون رواية منيف هي : «رواية الهزيمة العربية الشاملة في القرن العشرين»، ويكون منيف هو المثقف – الشاهد، الذي سجّل الهزيمة بلا اقتصاد ولا مواربة. إنه روائي المهزومين، الذي شهد على هزيمة المكان والإنسان والأوطان، وهو الروائي الذي دعا إلى المقاومة في زمن انتصار الهزيمة. وهذا الوضع التراجيدي، وقوامه الدعوة إلى المقاومة في شرط جرفه الاستسلام، ترك آثاره السلبية على بنية الرواية الداخلية، كأن يكتب «رواية في رواية» في «أرض السواد»، أو أن يوطد دلالة القمع برواية «زائدة» في «الأشجار واغتيال مرزوق»، أو أن يصدر «الهنا والآن» التي هي بيان ضد القمع لا أكثر.

في حدود الهزيمة ومقاومة الهزيمة، كان على منيف أن يرفع جدل الرواية والتاريخ إلى حدوده القصوى، وأن يكون رائداً مجيداً في مخاطبة التاريخ وإرهاقه بالمساءلة. وكان في ما يفعل يشرح معنى «رواية المضطهدين» ويمارسها، فلا يسائل ماضيه إلا من أرهقه الحاضر، ولا يفتش عن هوية ضائعة إلا من حاصره حاضر زريّ الهوية. ولعل معنى الهوية، التي أضاعها الخاسر ولم يعثر عليها ثانية، هو الذي أتاح لمنيف أن ينتج خطاباً روائياً عربياً واسعاً لم ينتجه غيره، وهو الذي سمح له بإضافة روائية كيفية. فانطلاقاً من رواية تواجه «الشمال» بقراءة أخرى، استولد منيف في «مدن الملح» تقنية روائية وطنية، إن صحّ القول، تشتق أدواتها من موضوعها وتضعه، فنياً، في زمن يغاير زمن الرواية المنتصرة. تتجلّى المغايرة الفنية في تقنية «المتواليات الحكائية»، بمعان متعددة : تستدعي الموروث الحكائي العربي وتنقده، ذلك أنها تستبدل بالمقولات الأخلاقية المغلقة مصائر بشرية بعيدة عن الانغلاق، وتحرر الحكاية من أسطورة البداية والنهاية وتضع فيها زمناً متوالداً لا يقبل بـ«نهاية التاريخ»... بيد أن المغايرة الفنية المشروطة تاريخياً لا تلبث أن تفضي إلى خطاب كوني، حين تقوم الرواية، وهي فعل كتابي كوني، بنقد كتابة قديمة لا تلائم الأزمنة الحديثة. وقد تستبين المغايرة في «حين تركنا الجسر»، حيث تقنية «تيار الوعي» تقيس وعياً وطنياً ممزقاً، يتمايز من الاغتراب الوجودي ويختلف عن وعي أرهقته «الآلة» وثقل السلع المصنّمة. ومع أن الأمر، ظاهرياً، يستدعي الهوية والمغايرة، فإنه يحيل، جوهرياً، على النقد والحوار، فلا حوار إلا بالمختلف ولا نقد إلا باعتراف متبادل بين المتحاورين. وبسبب حوار مكبوت، يفتش عن هوية ضائعة، جاء ذلك المكان الواسع الذي احتله «هاملتون» في «مدن الملح»، و«ريتش» في «أرض السواد»، بعيداً عن خطاب لاهوتي يُعلي من شأن «الخير» ويغيّب «الشر» تغييباً كاملاً.

أعطى منيف، وهو يبحث عن هوية ثقافة – وطنية هاربة، الرواية العربية ثلاثة أعمال متميزة لم ينجبها غيره : «مدن الملح»، التي بقيت فريدة في موضوعها وبنائها، و«حين تركنا الجسر»، التي وظفت تقنية «المونولوج الداخلي» باقتدار غير مسبوق، و«النهايات» التي قرأت سلطة الخراب بمجاز فني خصيب متعدد المستويات. لكن استراتيجية منيف الكتابية، كما وعيه الكتابي

بشكل عام، قادته إلى ما أرهق بعض أعماله أحياناً. فانطلاقاً من أولوية الوظيفة على الشكل، أو أولوية التحريض على النوعية، أعاد الروائي الراحل كتابة «شرق المتوسط» في رواية «الهنا والآن»، دون أن يبحث عن تقنية روائية جديدة، أو أن يطرح أسئلة فنية مختلفة. وانطلاقاً من التصور الإيماني لفاعلية الكلمة احتشدت روايته «أرض السواد» بشخصيات ضرورية وغير ضرورية، كما لو كان في استذكار العراق «القديم» ما يبعد الضيم عن عراق حاضر. وواقع الأمر أن هذا المثقف الجلود النزيه الواسع الموهبة ظل محاصراً بوعي أخلاقي ثقيل يقول بـ: أولوية الفاعلية الكتابية على غيرها، الإيمان العميق بقوة الكلمة الصادقة، التي إن لم تهزم السلطة فتحت أبواب هزيمتها الأكيدة.

مبدع عربي عاش زمنه محاصراً، وإنسان واجه الحصار مبدعاً وظل محاصراً. وهذا الحصار الشديد، الذي تهزمه الإرادة، ويرهق الروح، يفسّر كتابة منيف في تناقضاتها المتعددة.



الحدثي .. والحداثي
الطبيعة الالتهامية للموضوع.. والضرورة الفنية للقصيدة

حاتم الصكر

-١-

يبدو أننا – الكتّاب العرب والمهتمين بالكتابة – نصل إلى قضايا عصرنا متأخرين دائماً. هذا واضح في ما يخص الحداثة (تعريفها – مفهومها – زمنيتها..) وتمظهراتها وتجلياتها (قصيدة النثر – الكتابة النسوية – التجريب – مناهج النقد..). وهذا شاهد آخر على ذلك، فما إن امتحن الشعراء العرب بأحداث ثقيلة الوقع، حتى تردّد السؤال المنسحب من جماليات الكتابة الشعرية ونظرية الأدب، إلى التداولية والموقف والرؤية؛ أو ما أسمته خطاطة الدعوة لندوة جرش النقدية (الاستجابة للأحداث الضخمة أو التفاعل معها)..

ولعلّ من فضيلة الخلاصة تلك أنها أقصت موقف (الانفعال) بالأحداث، وهو موقف يعبّر عن رؤية متخلفة تضع الشعري وراء الحدثي، يتبعه ويحاول استيعابه وتمثيله، وفنياً: موازاة وقعه ومباراة أثره. لكن النقطة الأكثر إثارة للتأمل والمساءلة هي تشخيص التعارضات بين مفاهيم الحداثة التي (تنأى) بالعمل الشعري عن المباشرة والمضمونية، وسخونة الحدث ودراميته وآثاره الثقافية والوطنية والإنسانية..

تعطينا اللغة العربية على المستوى الصرفي مفارقة أخرى، فالألف الفارقة بين الحدثي والحداثي، تنشّط ذاكرتنا اللغوية بكمائن المعجم ومفارقاته.

والاشتقاقات والجذور التي تجعل من الحداثة (حدثاً) لم يُؤْلَف من قبل، فهي أصلاً (حدث) لكنه ذو جدّة وخروج على السائد والمجتر.. هذه التناغمات الصوتية التي تباعد – مفهومياً –

حاتم الصكر، ناقد عراقي

بقدر مقاربتها صرفياً، جلبت انتباه شاعر ألماني معاصر هو يواخيم مارتوريوس حين كتب قصيدته عن معاناة شعب العراق الطويلة وحاول تهجئة العذاب والجمال معاً في (حروف الأبجدية العراقية) – عنوان قصيدته – فوجد تحت حرف (الراء) تناغم الحرب والحب بفارق الراء الوسطى التي لمّعها الدكتاتور[1]... فكان بريقها قنابل موت ودمار طبعاً إتماماً كما اكتشف الشاعر نفسه تحت حرف (د) أن العراق:

بلد راعف بالعطش والأحلام[2]

وسوف يقتله الظمأ إذا نزل المطر!

هل كان مارتوريوس يحيل إلى أنشودة المطر للسياب حين عرض تناقضات المطر والظمأ ودلالاتها الرمزية:

مطر.. مطر.. وفي العراق جوع!

أياً ما يكن الأمر فالحدثي والحداثي يتقابلان بضدية واضحة، رسخت في أطروحات الحداثة العربية وارتضاها أنصارها وخصومها، فالغموض مثلاً أبرز مزايا النصوص الحديثة، بمبررات الضرورة الفنية، ومستويات التمثيل وتبدلات الوعي باللغة والصورة والإيقاع، لكن الغموض – ذاته – هو أبرز المعايب التي يأخذها الخصوم على شعر الحداثة، فكيف يلائم الغامض الواضح، بل كيف يرى النص خطته وهو فاقد النظر تحت قوة ضوء الحدث؟

-٢-

في مجال نظرية الأدب، تنبّه منظّرو الحداثة إلى هذه الثنائية الضدية، ولا يكاد مؤلف في الحداثة أو أحد مظاهرها يخلو من تأملها.

فالحداثة لا تستخدم اصطلاحياً للدلالة على المعنى الزماني ما دامت ذات اشتراطات فنية؛ من هنا يصبح انتماء نصوص أي عصر (غير عصرنا) إلى الحداثة ممكناً بوجود تلك الاشتراطات، كما يصبح ممكناً سلب تلك الصفة من نصوص معاصرة لنا.. وبصدد (الحدث) تتوجه نصوص الحداثة لا إلى (النأي عنه) فحسب، بل نفيه كلياً، كي لا يكون للموضوع وجود متعين يوجّه قراءة القارئ، كما يسلب قلب ذلك موقف الشاعر ورؤيته ويصغّرها داخل حدوده.

وفي تطورات خطاب الحداثة برزت موضوعة (التمثيل) وإعادة التمثيل للموضوع وتدرّجاته: فكرة أو مضموناً أو حدثاً.

لكن الوظيفة التمثيلية للغة الشعر رغم حداثتها الظاهرية لكونها تهضم المادة وتعيد إظهارها كما يظهر الطعام في الدم: خلايا وحجيرات وليس غذاءً محدداً، رفضت من المنظرين التفكيكيين خاصة ونقاد القراءة والتلقي الذين رأوا صواب ما ذهب إليه ييتس من أن الشعر الحديث هو «التعبير الواعي عن الصراع بين وظيفة اللغة كتمثيل، وبين اللغة كفعل ذاتٍ مستقلة»[3].

وهكذا صار حضور أي موضوع خارجي شيئاً زائداً بل أصبح بعبارات ياوس (اختفاء الموضوع هو الثيمة الأساسية).[4]

يقابل ذلك ويكمله في برنامج الحداثة وما بعدها: إقصاء (المعنى) لصالح تعدد الدلالات الأشمل من وحدة المعنى والمغزى..

بعد مراجعة وظيفة اللغة والموضوع والمعنى يصل التنظير الحداثي إلى (الصورة) التي كانت وظيفتها التقليدية: أن تجعل المعنى يبرز بحيوية أكثر؛ وجرى تبني رأي مالارميه الملخص في أن الصورة المجسدة لا تؤدي إلى رؤية أوضح؛ فما دامت الكلمات لا تملك معاني نهائية بل دلالات يتيحها الاستخدام الشعري داخل النص؛ فإن مفهوم (الصورة) سيتخذ مداه خارج الوظيفة التمثيلية، وداخل سياق النص فقط. وبشأن (الذات) تشدد أطروحات الحداثة على أن الشاعر ينتقل عبر الذات إلى ما وراء الذات[٥] ويعكس وعيه بالصراع المتواصل الذي يقابل الذات، لا الصراع الذي يحصل خارجها: حدثاً أو موضوعاً.

-٣-

يتوفر (الحدث) بما له من مفردات فاعلة، وزمنية ودرامية واضحة، على قدرة أصفها بأنها ذات طبيعة إلتهامية، سرعان ما تحيط بالنص وتتخلله وتنتشر في نسيجه، مانعة ظهور العناصر التي تشكل هويته الفنية؛ وتساعد عملية التلقي في ترجيح (الحدث) خارج النص على أية كيفية تمثيلية له داخل النص، فوقع (الحدث) أشد قوة، وأوضح صورة، وأبلغ تعبيراً من أية صياغة فنية له، أو صلة به، حتى لو افترضنا في النص قدرة على اختيار نقاط تماس دالّة للدخول إلى الحدث، أو ابتكار زوايا نظر جديدة بصدده..

لذلك ـ ربما ـ صار من الضروري الابتعاد زمنياً عن الأحداث الكبرى لتتوفر إمكانية احتوائها فنياً بعد هدوئها، وفراغ المتلقي من دويّها وهي مسافة ضرورية أيضاً لتأمل الحدث قبل تمثيله، وضمان الخلاص من أثره المباشر في الشاعر نفسه؛ أي أن مطلب المسافة الزمنية هذا يخص الشاعر ومتلقيه في آن واحد.

لقد نبّه نقاد القراءة والتلقي إلى «أن الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف؛ لأنها تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على «الكلام»..»[٦] فالحدث من جهة تاريخيته سيكف عن خلق الأثر، فيما تمتلك النصوص قدرة الحديث إلى المتلقي بصيغة الحاضر، وهو ما يظهر أيضاً ليس في صلة النص بالتاريخ كحدث، بل عبر صلة النص بالحياة والواقع اليومي وأحداثهما أيضاً، فعند نفي المهمة الانعكاسية أو المرآتية للأدب باعتبارها (نسخاً) للواقع ومفرداته وأحداثه وليست (خلقاً) فنياً لها، سيظهر جلياً التعارض بين جماليات العمل ونثرية الحدث ومباشرته، ولا يمكن هنا قيام العمل بأثر جمالي في متلقيه إذا تحددت وظيفة هذا العمل بالنسخ[٧].

-٤-

لحل إشكال التعارض بين وقع الحدث وأثر النص، جرى تكييف المصطلحات والمفاهيم: فكاتب

مثل برتولد بريخت لا ترضيه المفاهيم الميكانيكية المتحصلة من (الواقعية) وتحديد براعة الأديب باحتواء مفردات (الواقع) ومحاكاتها، لذا يقدم لنا بريخت فهماً خاصاً بالواقعية إذ يدعو إلى واقعية تقوم على «اكتشاف علل تعقيدات المجتمع» ولما كان الواقع نفسه غير مستقر أو متعين فإن طرائق تقديمه أدبياً يجب أن ينالها التغيير والتنوع معاً «فالمضطهدون لا يعملون بالطريقة نفسها في كل زمان ولا يمكن تعريفهم بالشكل نفسه دائماً.»[٨]

وفي ظني أن محاولة اقصاء الحدث والاكتفاء بتمثيل أثره قد أزعجت الواقعيين وشوشت مراياهم التي يرفعونها أمام الواقع، لذا حاولوا من طرفهم التقدم بحلول جمالية وسطى، وهو ما سيشيع تحت مسميات مكيفة مثل (الواقعية الجديدة) و(جماليات الواقع) أو اكتشاف قوانينه الفاعلة لا سطوحه.. وهو دور منوط بالنقد أيضاً حيث يدعو لوكاش إلى «أن ينفذ النقد عميقاً إلى قوانين الواقع الموضوعي الخفية وغير المدركة مباشرة لأنها ليست قائمة في السطح»[٩] وبالتالي لا تفعل مفردات العمل الفني أثرها في القراء «إلا إذا اتخذ تصويرها في العمل الفني شكلاً من الخلق الأدبي»[١٠] لكن المهمة الانعكاسية ستتراجع وتتقدم المهمة الفنية للعمل، ونعود نحن بدورنا إلى إشكالية تنافر الحدث والنص الحديث، لكن تراجعات الماركسيين والواقعيين لا توصلهم إلى حد الإقرار بهذا التنافر، فرؤية الحدث هي جزء من إيديولوجيا لا بد أن يحتويها النص، ولا فصل إذن بين عناصر النص الجمالية وعناصره الإيديولوجية ولا عزل، وإن جرى ذلك فإنما هو لأغراض الدراسة وليس تمييزاً حقيقياً كما يرى تيري ايغلتون[١١].

وهذا التصالح بين الجمالي والحدثي سيكون مرتكزاً للشق الماركسي من البنيوية، أو ما عرف بالبنيوية التكوينية التي رفضت مفاهيم الانعكاس والنسج، لكنها رفضت قراءة النص مغلقاً على بنيته ومستقلاً بذاته. لكون ذلك جعل أبرز منظري التكوينية متهمين من طرفين متناقضين: فالماركسيون المتشددون يرون في مفاهيم لوسيان غولدمان عن (رؤية العالم) التي تجسدها بنية النص، تحريفاً نظرياً، ويصفها البنيويون المدرسيون بأنها (حتمية متنكرة)[١٢].

وقد لاقت المصالحة التكوينية هوى كبيراً في نفوس نقاد الحداثة العرب الآتين من حاضنات ماركسية ويسارية، فجرى تبني أفكارها وظهر أثرها في دراسات كتاب مثل يمنى العيد، ومحمد بنيس، وفاضل ثامر وغيرهم، وبرزت في تطبيقاتهم النقدية وممارساتهم التي تجاوزوا فيها أطروحات حسين مروة والماركسيين التقليديين العرب عن الواقعية التي يسميها مروة (الجديدة أو الحديثة) ويرى أنها ترتكز إلى مفهوم شامل عن (العامل الموضوعي) لكن ذلك لم يمنعه وهو يحلل قصيدة خليل حاوي (لعازر عام ١٩٦٢) أن يسحب النص إلى مغطس الحدث المباشر فرأى أن الشاعر أراد «أن يعالج فكرة انبعاث منتظر في حياتنا العربية يطلع من قلب أحداث هذا العام»[١٣] ملغياً الدلالات الرمزية والتناصات مع الأسطورة لعكس أزمة وجودية عارمة كان الشاعر يمر بها..

وليس بعيداً عن ذلك ورغم التكييف البنيوي واللساني لخطابها النقدي، ما تفعله يمنى العيد وهي تحلل قصيدة محمود درويش (أحمد الزعتر) فترى أن «منطق حركة الواقع هو منطق حركة البناء الفني للقصيدة»[١٤] لذا تلاحق وجود الشخصية الشعرية (أحمد الزعتر) في الواقع

وليس على مستوى تكونه وخلقه شعرياً، فلا يعود غريباً اغفالها الايقاع والتركيب في النص وتركيزها على المضامين..(١٥)

-٥-

إذا ما استقصينا تفوهات شعراء الحداثة حول إشكالية الحدث كفعل خارجي له دوي تنفر منه نصوصهم المستجيبة لضروراتها الداخلية، ومنطقها، وايقاعها الخاص، فسوف نجد أمثلة للوعي بهذه الإشكالية التي لم تخل منها حتى (بيانات) الحداثة، أو إعلاناتها، وأي مانفيستو حداثي يواجه المتلقي والعالم بأفكاره بعيداً عن النصوص.

فأدونيس يعلن في بيان الحداثة (بنسخته الأولى ١٩٧٩) أن القصيدة ـ النص «لا تعود مجرد خيط نفسي أو فكري أو مجرد سطح انفعالي، وإنما تصبح نسيجاً حضارياً، شبكة/ فضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم»(١٦) وفي النسخة الملحقة بالبيان (بعد ثلاث عشرة سنة) يشخص مظاهر انحطاط الشعر العربي وتهميشه فيرى أن الشعر صار ملحقاً «بالحادثة والشيء: الحادثة العابرة التي تذوب في زمنية الذاكرة، والشيء الجزئي الذي يذوب في الشيء النموذج.»(١٧)

ويقترب بيان قاسم حداد وأمين صالح بشكل أكثر وضوحاً حول علاقة النص بالواقع فيرد فيه: «نستمد مصادرنا من الواقع، لكننا لا نعكسه ولا نحاكيه. ما نراه لا يمثل حقيقة الواقع، بل صورة مصغرة ناقصة، وغالباً ما تكون زائفة ومشوهة. خلف ما نراه يكمن النصف الآخر، المكمل الذي هو ربما أوسع وأشمل. إننا نحاول الوصول إلى هذا المستتر الخفي بأدوات الحلم والمخيلة»(١٨) ولا تخفى نبرة المصالحة في بيان حداد ـ صالح بين الواقع والفن، فكان الحل هو افتراض وجود آخر للواقع، عميق ومختفٍ، أوسع وأشمل، فلا بد من الوصول إليه بأدوات حداثية هذه المرة: الحلم والمخيلة...

وبأوضح من ذلك يجسد محمد بنيس في (بيان الكتابة) تابعية الشعري للسياسي رغم تكبيره للولادة السياسية أو ما سمّاه (الشهادة) في حالة الشعر المغربي الحديث، وإقراره بوجود (سياسي حديث) قدم (إمكانات) للتحولات الشعرية، فهو يرى أن النص الشعري جرى اختزاله «لأن السياسي قد حدّد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي، لا السؤال الشعري ـ التاريخي»(١٩).

محمود درويش وحده يظل حالة خاصة في تلك التفوهات، فهو يحارب على أكثر من جبهة: نفي القراءة السياسية (النضالية خاصة) عن شعره كي لا يندرج أو يتنضد في صورة نمطية تصادر خصوصيته، وهذا يفسر لنا انزعاجه المبكر من إلصاق صفة المقاومة بأي ملفوظ شعري فلسطيني في لحظة من لحظات الصدام مع الاحتلال الإسرائيلي، ويفسر كذلك صرخته: «انقذونا من هذا الحب القاسي!». وفي نيسان من عام ٢٠٠٢ يكتب درويش مقالاً مهماً في صدد ما نحن فيه من موازنة السياسي والفني أو الحدثي والحداثي، فينوب عن شعبه ليقترح آمالاً ومطامح؛ لقد سئم الفلسطيني (دور القربان)، والعيش في (فضاء الاستعارة) بينما يريد الفلسطيني ـ يقول درويش

«أن يحيا خارج الاستعارة. في المكان الذي ولد فيه، يريد أن يحرر حيزه الجغرافي والإنساني من ضغط الأساطير ومن همجية الاحتلال، ومن سراب سلام لم يعده إلا بالخراب»[٢٠].

وكتجسيد لإيمان درويش بأن المقاومة بالشعر لها خصوصية الحداثة ذاتها، يتعمد أن يصدم قارئه، فيلتقط كل ما يتصل بذلك المكان المهدد بالانمحاء والتهجين بجزئيات لا تراها إلا عين شاعر كدرويش وبنظام خاص داخل النص يوجّه القراءة بعيداً عن الشعارات وسخونة الحدث الآني.. وهو ما جعله يقود جمهوره مضطراً إلى طريق الشعر الحديث ـ الحقيقي ـ الذي لا يتخلى عن جوهره ليلهو بالقشور بتعبير الشاعر عبده وازن[٢١] وذلك سيرشحه ليغدو ـ على يديه ـ حتى أكثر الموضوعات انكشافاً ومباشرة، ذا دلالة حداثية؛ فلسطين ذاتها ستصبح لغة أكثر منها موضوعاً؛ وحساً وايقاعاً أكثر منها مسألة، ورمزاً خفياً[٢٢] وكاعتراف قراءة يقول الشاعر أمجد ناصر ـ الطالع هو أيضاً من الموضوع إلى حداثة الرؤية ـ إنه كان لبعض الوقت يعد درويش شاعراً وطنياً وسياسياً وغنائياً، لكنه في الاعتراف متأخراً سيرى أنه شاعر يخترق الحدود والتصنيفات، شعره ليس شعر (قضية) بل شعر مؤرق «ومهجوس بالعمق بسؤال الأرض بصفتها الحيز الوحيد المتاح لنا لنحيا حياتنا فيه»[٢٣]

لقد أفلح درويش في حل مشكلة الحدث والحداثة؛ والوطني والإنساني، والشعري والسياسي، وكذلك في حل ثنائية أكثر تعقيداً هي أنا الشاعر وأنا الجماعة التي تضغط عليه، لا من خلال إدماجها ذاته في أحداثها الكبرى ومفردات حياتها الصاخبة، بل في استعارة هذه الأنا الشعرية لخدمة الجماعة.. لكن شهادة درويش تضع الأمر في نصابه الصحيح: فهو إذ يروي في (لماذا تركت الحصان وحيدا) ما يسميه (شبه سيرة شعرية)، إنما يريد أن «تتعرف الجماعة إلى صوتها في صوته الشخصي»[٢٤] وهكذا إذ تمتد يده إلى ما يحدث له شخصياً (حادثة الموت السريعة أو العودة من الموت إلى الحياة) كما يسميها، وكما عبر عنها في (جدارية) وحادثة مقتل المغني الذي يطارده المحتلون نهاراً، ويروي كفاحه وغربته غناءً في ليل القرية[٢٥] واعتراف درويش بمرجعية هاتين (الحادثتين) تعطينا فرصة تأمل الكيفية التي حول درويش بها مفردات الحادثتين شعراً حديثاً، مضيفاً ومتخيلاً ومعدّلاً ومستطرداً.. ولكن سيرته الشعرية (لماذا تركت الحصان وحيداً) ستظل أمثولة لأسطرة الواقع، وتفجير الشعر من ثرثرات اليومي وعادياته ومن الماضي وأحداثه.[٢٦]

-٦-

حين حصلت الانتفاضة الفلسطينية الأخيرة عام ٢٠٠٠، كان عدد من الشعراء العرب في ضيافة (بيت الشعر الفلسطيني) وحين عادوا سجلوا انطباعاتهم.. يعترف الشاعر سيف الرحبي أنه منذ عودته وهو «يتهيب الكتابة حول هذه التجربة الاستثنائية ويعترف أننا «لا نستطيع أن نكتب إلا شعورنا بالعجز واليأس أمام هول المشهد وقتامته»[٢٧].

أما زهير أبو شايب فيبدأ بتصريح واعتراف «أشعر بالخجل من دم أهلي الذي أراه من بعيد؛

وهم يذهبون إلى المعنى، ويتركون دمهم في المكان. وأنا أذهب إلى دمهم، لأختبئ فيه وأبحث عن معناه ومعناي» ثم يتساءل: «كيف نصل إلى الكتابة حين نتبع الدم..»[٢٨]

ولغسان زقطان اعتراف آخر «يبدو الشعر مكاناً غاماً تماماً هذه الأيام، صعباً وضرورياً في آن، ومثل خلاص شخصي أبحث عنه بينما يقصفون مداخل رام الله»[٢٩].

وتعكس هذه الشهادات أو الكِسَر من الانطباعات دلالات مهمة؛ فهي تتراوح بين الشعور بالعجز والتهيب، أو كتابة ذلك الشعور بسبب وقوعه تحت اطار ضخم هو (هول المشهد وقتامته) ـ سيف الرحبي ـ وذلك يعني أن الشاعر وضع الحدث بإزاء التعبير عن الشعور به أو تمثيله، وكانت النتيجة متوقعة: (العجز وعدم القدرة على مباراته أو ملاحقته).

وفي مستوى آخر يستل زهير أبو شايب طرف المعادلة من (دم أهله) هم يتركونه في المكان ويذهبون إلى ما يسميه (المعنى)، بينما ينسل هو للاختباء بدمهم للبحث عن معناه. فهم يتقدمون عليه بميزة عيشهم ـ في ـ الحدث فعلياً... أما هو فيشعر بالضعف لأنه يقدم (صورة) عن دمهم في المكان.. والمكان يضغط على وعي الشاعر لأنه ملون بالدم فلا تجاريه أية كتابة..

ولغسان زقطان تجربة حياة مع هذا المكان (يعيش في رام الله قبل وأثناء الانتفاضة) لذا يُسقط على المكان لحظة شعور ووعي ظاهراتية، فيتغير الشعر الذي كان ملاذاً ليغدو (مكاناً غامضاً) لكنه (ضروري)، بل هو (خلاص شخصي).. وهنا تبدو المعادلة أوسع إذا تدرجنا بها من:

سيف الرحبي	التجربة والمشهد	العجز والتهيب عن كتابتها
زهير أبو شايب	دم الأهل في المكان	الاختباء فيه والبحث عن المعنى
غسان زقطان	قصف رام الله	الشعر صعب وضروري وخلاص

وهذا التدرج متحصل من ثنائة تقابلية أخرى تؤسس لها ملخصها:

سيف الرحبي: الحدث/ الكتابة

زهير أبو شايب: الدم/ الفعل

غسان زقطان: المكان/ الشعر

ونرى أن ثنائية زقطان أقرب إلى اهتمامات بحثنا؛ فهو يرى الشعر رغم صعوبته الآن ضرورياً وخلاصاً يصفه بأنه (فردي) أو (شخصي) وذلك يحافظ على موقع (الحداثة) الذي تنطلق منه قصائده، باعتبار (الأنا) مركز تجربته ووسيلة اختباره لوجوده ـ في ـ العالم.

ـ٧ـ

يتساءل الشاعر أمجد ناصر وهو يكتب افتتاحية (الشعراء) الفلسطينية: أية كتابة هذه التي ينتجها الفلسطيني الآن؟[٣٠] وهو سؤال يمكن توجيهه للشاعر نفسه ولجيله من كتاب قصيدة النثر الراهنة، كما يمكن توسيع السؤال في أفق آخر: هو مجال كتابة العراقي؛ وبلده محتل بعد عدة حروب وحكم دكتاتوري زائل؟

إجابة أمجد ناصر هي أيضاً ذات دلالة، فهو يرى أن المشهد الشعري الفلسطيني الجديد يحفل

«بكتابة تتجنب البطولة البليغة أو البلاغية والغنائية الطافحة التي وسمت شطراً كبيراً من الشعر الفلسطيني في طوره المقاوم لتحتفي بما هو عادي وشخصي وهش ونافل» ويصل إلى نتيجة مهمة هي «أن التحدي الحقيقي الذي تواجهه هذه الكتابة، وتنجح فيه إلى حد بعيد، هو أنها لم تسمح للدبابة الإسرائيلية التي تتجول في الأحياء أن تحول تحركها الدموي هذا إلى شعار.. أن تجعل سؤال المضمون يتقدم سؤال الشكل»[٣١]

وهذا تشخيص يدل على استقراء وتتبع للشعرية الفلسطينية من لحظة المقاومة وأصدائها الشعرية، حتى لحظة الانتفاضة وتجلياتها الشعرية، ثم مراقبة نسغ القصيدة الذي يسري داخل أحشاء الشجرة الشعرية ويمنحها شكلها وسماتها الفارقة.

ومن الطريف أن يحتوي عدد (الشعراء) نفسه الذي افتتحه أمجد ناصر نماذج لجيل جديد من الشعراء اسماهم سكرتير تحرير المجلة محمد حلمي الريشة (الشعراء الشباب في فلسطين المحتلة ١٩٤٨) ووصفهم بأنهم (نوارس من البحر البعيد ـ القريب) وعند قراءة نماذجهم المتراوحة بين قصيدة النثر والشعر الحر سنلمح تطبيقاً لاشارات أمجد ناصر الموجزة والدقيقة؛ فهي ترمز الحدث وتعلي شعورها بالاختناق داخل جُبّ الاحتلال، وتنطلق من الذات وانكساراتها وهواجسها ومخاوفها لتتصل إلى دائرة الهمّ العام الذي لا تباشره القصائد أو تستدعيه كلاً مجملاً بأسمائه وصفاته، بل تكتفي منه بإثارة شعور بالحالة والإحساس، مما يجعل أحد الشعراء (بشير شلش) يقول:

مرضتُ بالشعر
حين كان اللوز يضحك
فجأة بين فصلين
وهامش ماطر
كأنما ليعتذر

وحين يريد العودة للبيت رمزياً بما يعنيه من رؤى وتصورات يجد أنه:

كان الطريق إلى البيت طويلاً
ماطراً
وبلا قمر.

ويستعير أيمن كامل رمز (طروادة) لتنثال رؤاه الشعرية داخل حدود الرمز المعبّر عن معاناة الشاعر فرداً في عالم محاصر:

منذ حاصرت طروادة حصانها
لم يتغير في العالم الكثير
ولم يحدث شيء مما انتظرناه.
خيل كثيرة
حلمت بدخول طروادة
ومنها كتابي الأول

ديوان مليء بالفرسان والخسارات
لم يلتفت إليه النقاد
ولم يعبأ به حراس الأسوار

بينما تقدم شاعرة هي نهاية عرموش مواجد متجهة للأم التي سرعان ما تفهم على أنها رمز أوسع من أمومة دموية:

كم أحب أمي، أحسّ أهدابها
مبللة بالدموع
كم أعشق ظلال شجرة ليمون، عليها
أريج أصابعها، وكرمة عنب والرياحين..
فأتوق لأضمّها كطفلي
كم أكره غربة أمي، وأحبها
عندما رافقتني وتفيأت بظلها(٣٢)

عبر هذه الأصوات وسواها سوف يحق لنا التفاؤل بأن (سخونة) الحدث لم تسحب النصوص الجديدة إلى أتونها فتطفو لغتها وصورها وايقاعاتها..

-٨-

أشياء كثيرة تجمع الحالتين الفلسطينية والعراقية، كما تفرقهما بعض الأشياء؛ فتجربة الاحتلال الجديدة، في حالة العراق لها مقدمات وأوليات تمثلت في الحصار الذي فرض بعد حرب الخليج الأولى بل قبل حدوثها عام ١٩٩١ بأشهر حتى الآن، ثم الوجود الأجنبي تحت لافتات التحرير وتغيير النظام والديمقراطية.

الشعر العراقي هو الآخر ممتحن منذ سنين، فكرياً أولاً: فكل كلام عن جور الحصار والحالات الإنسانية التي تسبب بها قدْ يُفهم على أنه دفاع عن نظام عانى منه الشعراء قبل سواهم: عسفاً وحرماناً ورقابة..

وحين بدأت نذر الحرب الأمريكية جرى الأمر نفسه، فكل شجبٍ لها قرئ قراءة سيئة بكونه دفاعاً عن النظام الدكتاتوري، رغم وضوح مواقف كثير من الشعراء وبياناتهم الملخصة بأنهم ضد الدكتاتورية وضد الحرب والاحتلال.

في القصائد التي كتبها شعراء العراق على مدى الأعوام الثلاثة عشر الماضية امتزج المشهد ـ وإن تفاوتت جزئياته حدة، وهدوءاً بحسب الحدث نفسه ـ فالأمر لم يتغير كثيراً من الدكتاتورية والتلويح بالحرب فالاحتلال، حالات القهر مستمرة، والمنفى والمهجر يتسعان لمزيد من النصوص المنفية والمهاجرة.

وكانت (أحداث) العراق امتحاناً للشعراء العرب أيضاً. وسترينا النماذج المختارة، للدراسة هنا، بعض جوانب هذا المأزق..

فالشاعر أدونيس عانى أكثر من سواه من المنع ومصادرة دواوينه وكتبه في النظام البائد، لكنه في أيام الحرب الأخيرة ينشر نصاً بعنوان تقليدي يلخص رؤيته كلها: (تحية إلى بغداد) وهي تذكّر بتحية أخرى وجهها أدونيس خلال تصاعد الانتفاضة الفلسطينية حين كتب قصيدته (أفصحي أيتها الجمجمة) وتحتها عبارة اهداء: (تحية للموت الفلسطيني).. و(تحية بغداد) قصيدة نثر في مقطعها الأول الطويل بينما جاء مقطعها الثاني (الأبيات السبعة فقط) موزوناً وكأنه قرار أو خروج موقّع من مرثية حزينة. أما تحية فلسطين فهي موزونة بمقاطعها التسعة. ربما يعلل قارئ متفلسف نثرية بغداد ووزنية فلسطين بأن الحرب كونية الرؤية والتفاصيل، لذا احتاجت هذا الهدوء الذي يغلف النص، ونجحت في انقاذ النص من سطوة الحدث الهائل وفي نفي الموضوع أو محوه كما هي طريقة أدونيس الشعرية.(٣٣)

بينما تحتم المواجهة في قلب الانتفاضة بين الفلسطينيين ومحتليهم الاسرائيليين ومشاهد الموت المنبثة من شوارع فلسطين إلى العالم عبر الشاشات، أن يكون الإيقاع عالياً متوتر العبارة متنوع الأساليب: آستفهاماً وتعجباً وإخباراً، حكمة وصورة واسترجاعاً، أسطورة وتأملاً وواقعاً..

وقد صنع أدونيس لنصه لازمة من ثلاثة أبيات تعبر عن رحلة دموية ميَّزها بالحرف الأسود:

- ***فَلَكٌ من دمٍ***
- ***الهبوطُ. يدُ الغيب ممدودةٌ.***
- ***لا أظنّ يدَ الغيبِ إلاّ دماً.***

ينبثق نص أدونيس من رؤية جحيمية، تحاول تصوير المشهد وهي تطير فوقه دون أن تتقيد بحدوده:

الجحيمُ. إلهٌ. جسدٌ من حديدٍ
وعينان جُرثومتان.
أبجدية هولٍ
والطريق إلى موتنا تُرجمانْ

ونلاحظ في النص دفاعات ذاتية تحاول النأي به عن مباشرة مفردات الحياة، فأدونيس يستل دالاّت الوحشية ويقيم لها مدلولات من عنده بخياله الثري وصوره التي تنهل من هذا الخيال، فتتناسب الصور مع الوحشية والعنف ومناظر القتل، أو الموت الفلسطيني، لكنه يفلح في تهدئة ايقاع قصيدته، فالوزن مغيّب كعادة أدونيس، مختلط التفعيلة: فاعلن/ فعلن/ فعولن، يوحي بالنثرية لولا صدى القافية هنا وهناك، ثم يخدم التقطيع الجملي هدوء النصوص، فثمة جمل تنتهي على السطر الشعري نفسه، الذي يستمر، ويكون على القارئ مراعاة تلك الوقفات الداخلية:

عالمٌ يُصلب اليومَ. آخرُ ينكرُ: من منهما الآن يخرج من جرحه،
ويدخل في جرحنا؟

ويكون على القارئ لإتمام الوزن أن يصل الجمل ببعضها، فيما هي تنتهي معنوياً.

صحيح أن بعض الأسئلة والنداءات تعلو لتصل مجال المباشرة مثل:

ما الذي يولمُ العقلَ للقتلِ في شرقهِ المتوسطِ،

في القدس، بين جنائن بغدادَ،

أو في دمشق، وبيروتَ، والقاهرةْ؟

ما الذي يتبقى، ما الذي يتلاشى، ما الذي

يتقطر من هذه الذاكرة؟(٣٤)

ولكن الشاعر يواصل طيرانه فوق الحدث، لا لينجو من سطوة مفرداته، بل لينشر فوقه فضاءً كونياً يجعل العسف والاحتلال والموت أشياء وجودية تتلون بإنسانية كارهة للحرب والقتل، متسائلة عن الصدام بين الذات والآخر، بين ماضينا وحضارته، بين الديانات وسبل نشرها، والأفكار وطرائق تحققها، نشوء البشرية وفنائها، الطبيعة مزهرةً ومخربيها...

وفي نصه المنثور عن حرب العراق (تحية إلى بغداد) تتسلل مفردات الحدث: الغزاة، صواريخ، طائرات، غبار ذري، حرائق، حرب وقائية.. وفيها يتقابل الشرق والغرب أيضاً بعداءٍ واضح لم نعهده في أطروحات أدونيس السابقة:

ضع قهوتك جانباً واشرب شيئاً آخر،

مصغياً إلى ما يقوله الغزاة:

بتوفيق من السماء

ندير حرباً وقائية،

حاملين ماءَ الحياة

من ضفاف الهدسون والتايمز

لكي تتدفق في دجلة والفرات

إن هذه الحرب عابرة القارات ألغت أطروحات التعايش البشري، وصار بالإمكان رؤية خيوط الدم من بحار أمريكا وأوروبا سائلة في مجرى دجلة والفرات، هو لقاء دموي إذن، وحرب (على الماء والشجر، على الطيور ووجوه الأطفال) كما يقول أدونيس والذريعة دائماً: الحضارة. لذا يهتز يقين أدونيس ويتساءل:

هل علينا كذلك أن نصدق، أيها الغزاة،

أن ثمة صواريخ نبوية تحمل الغزو،

أن الحضارة لا تولد إلا من نفايات الذرّة؟

ويعود أدونيس بعد مساءلة الحضارة بزيّها الحربي القاتل، إلى تراث العراق الإنساني الذي يدخل إليه عبر جلجامش الذي يستعد للترجل ثانية بحثاً عن الحياة، أما نحن فقد (أغلقنا النوافذ) أيعني ذلك انتهاء الحوار العقيم مع الآخر الذي غطينا نوافذنا بصحف تؤرخ لغزوه لأرضنا كما يقول النص؟ في قفلة التحية يلخص أدونيس ويكرر وصاياه (لن توقظ الأرض غير المعصية)(٣٥)

خلاصة نرى أن أدونيس لم يبتعد كثيراً رغم أنه خلق فضاءً اضافياً لكن مشهد الحرب والموت يشف عبره ويصل إلينا ببلاغة..

-٩-

محمود درويش يطالعنا بقصيدة نشرها بعد دخول القوات المحتلة إلى بغداد، قصيدة قصيرة تستعير عنوانها من بدر شاكر السياب (ليس سوى العراق) وتختم ببيت السياب (عراق، عراق، ليس سوى العراق) فالصلة بالعراق تتم إذن عبر قرين شاعر هو السياب بما حملته حياته من مأساوية وما دلّ عليه موته من دراما فاجعة، ثم عبر (جلجامش) أيضاً، وحمورابي، والاخوة الخونة الذين «يعدون العشاء لجيش هولاكو» وكانت لازمة القصيدة المكررة في صدارة الجمل الشعرية الخمس في القصيدة هي (أتذكر السياب) وفي المقطع الجملي الثالث يندمج صوت الشاعر والجماعة بالسياب وحتى المقطع الأخير:

أتذكر السياب.. لم نحلم بما لا يستحق
النحل من قوتٍ، ولم نحلم بأكثر من
يدين صغيرتين تصافحان غيابنا

وقد ساعد ذلك الدخول الجماعي واشتراك المصائر واقتسام الألم في تخفيف القرب من (الحدث) الذي كان محرّك القصيدة القصيرة التي تصاعدت حتى ختمها الشاعر بصيحة السياب: عراق، عراق، ليس سوى العراق(٣٦) وواضح أن كتابة النص بعد دخول الاحتلال وسقوط بغداد نأت بالقصيدة عن الحماسة والتفاؤل، فالحزن طاغٍ، تعبر عنه خيبة السياب وموته دون تحقيق حلمه البسيط (حياة كالحياة، وأن نموت على طريقتنا).

لكن قصيدة درويش (محمد) المكتوبة بعد عرض خبر مصور عن موت الطفل الفلسطيني محمد الدرة برصاص جنود الاحتلال الاسرائيلي، قد عرّض معالجة درويش لأسئلة من قرائه ونقاده لأنها التقت بالحدث في أبرز نقاطه خبرية وإثارة: موت الطفل في حضن والده لائذاً به من الرصاص، والكاميرا ترصد حياته وخوفه وموته. وأجد في قصيدة درويش استمراراً لخطه الشعري رغم دراماتيكية حدث مقتل الصبي الصغير، وبرودة دم قاتليه واصرارهم على موته، فدرويش يحط على موضوعه لكنه سرعان ما يحلّق في فضاءات المجاز وانزياحات اللغة الاستعارية،

ما زال يولد في اسم يحمّلهُ لعنةَ الاسم. كم
مرةً سوف يولد من نفسه ولداً
ناقصاً بلداً.. ناقصاً موعداً للطفولة؟
أين سيحلم لو جاءه الحلمُ..
والأرض جرحٌ ومعبد؟

كما يغذي درويش نصّه بإشارات ثقافية من جدارية غورنيكا التي رسمها بيكاسو ومن ابن طفيل حيث تربي الوحوش حيّ بن يقظان وتحنو عليه، ومن رمز يسوع الصغير النائم حالماً في قلب

أيقونة..

إذن كيف أساء القراء تفسير القصيدة وحسبوها امتثالاً للحدث؟ في ظني أن المسألة تتعلق بالقراءة ذاتها، لأنها طابقتْ بين صورة (محمد) الحديثة لحظة مقتله عمداً وبين صورة محمد الشعرية في النص، وانسلت اكراهات التلقي متأثرة بهول ما رآه المشاهدون على الشاشة حياً عن مقتل محمد الدرة فصار كل نص أقل مما أرسلته مشاهد الموت المصوّر..

لكن نص درويش الطويل (حالة حصار) المكتوب في رام الله في شهر يناير/٢٠٠٢ يقدم مستوى آخر لمعاناة الجماعة التي حمل درويش صليبها ولكن بطريقته الشعرية المتفردة، فحالة الحصار ليست تخصه كفرد، بل هو يتحدث عن حصار جماعي، وكما قال الكاتب الاسباني خوان غوستيسولو وهو يعود من لقاء الشاعر مع عدد من كتاب العالم في رام الله، فإن حالة حصار الشاعر «ليست إلا تشخيصاً لوضعية مواطنيه، بداية من رئيس السلطة الفلسطينية حتى آخر مولود بين الأسلاك الشائكة[٣٧]».

لكن درويش سوف ينأى عما يصغر النص لصالح تكبير الحدث، وسوف نجد تطبيقاً جيداً لمخاوف الحداثة التي بيناها في الفقرة (٢): المعنى، والصورة المفسّرة، الوظيفة التطابقية للغة، والجماعة مقابل الذات، والموضوع ذو الطبيعة الإلتهامية. فالضرورة الفنية لبناء النص ستنبذ تلك العناصر، فرغم العنوان المباشر الواعد بانكشاف ووضوح ووعد بعرض (حالة حصار) لها في أفق المتلقي أبعاد وأشكال ومراجع وصور، لن يقدم درويش للقارئ الموعود شيئاً من ذلك.

لقد شدد درويش في لقاء عباس بيضون معه على أن التاريخ الذي يعوض عن الجغرافيا المفقودة ويسمح بمراقبة الذات والآخر قد أيقظ عنده «حاسّة السخرية. فهكذا تخف أعباء الهمّ الوطني، وتجد الذات نفسها في رحلة كونية عبثية المصير»[٣٨].

وفي هذا المقتبس دلالتان تُؤكدهما (حالة حصار)، فالقصيدة لا تقرأ إلا بهذين الضوءين المهمين: السخرية، وتخفيف الهم الجماعي لصالح الذات.

وهكذا نقرأ مفتتح القصيدة:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروب

وفوّهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظلّ

نفعل ما يفعل السجناءُ،

وما يفعل العاطلون عن العمل.

نُربّي الأمل.

وأخشى أن يتسلل مفهوم الضحك أو الفكاهة إلى مصطلح (السخرية) الذي يقصد به درويش المفارقة والانزياح الاستعاري واللغوي لدلالات تعبر عن عبثية الذات في رحلتها الكونية. ففي البساتين ومنحدرات التلال تتم تربية الأمل.

وتبدو القصيدة نفثات أو جملاً شعرية مكتوبة في أوقات مختلفة، لكن شذراتها أو شظاياها

تدل على أنها منتظمة في خيط واحد مؤطرة بالحصار منظوراً إليه من وجهة نظر الشاعر الذي يلاعب موته وحصاره معاً.

ويعود درويش إلى تقنياته الشعرية المفضلة: التكرار وصنع متواليات متناغمة كرسائله (إلى شاعر ـ إلى حارس ـ إلى الحب...) وحضور الشهيد في أكثر من جملة شعرية مكررة.. ولكن ذلك لا يعني إغفال درويش لمفردات الحصار، فهو يذكر الدبابات وأضواء المدفعية في ليل الحصار والجنود والحراس والغرف المحاصرة لكنه يدرجها كلها في إطار تمثيل حالة الحصار شعرياً وتكريس السخرية، وحضور الذات وسط محرقة الجماعة التي لا يهملها درويش تعالياً أو نرجسيةً فهو ـ كما يصف صبحي حديدي ـ له معادلة شعرية «لا تستطيع طويلاً احتمال الكثير من درجات اقصاء الآخر، حتى في ذروة الموقف الغنائي الذي يلبي شجن الروح ويوقّر الشفافية التي قال الشاعر إنه يحتاجها للتعبير عن المناخ الإنساني الحزين»[٣٩].

ومن أجل الابتعاد والنأي عن الحدث ـ رغم أن درويش يؤرخ له ويهبه تحققاً شعرياً ـ فإن الشاعر يلجأ إلى ترميز عناصره أو (أسطرتها) كما فعل في (قصيدة الأرض) التي كان مشغّلها (يوم الأرض) الفلسطيني الذي بدأ في شهر آذار عام ١٩٧٦[٤٠].

وفي هذا الاتجاه ملجأ آخر لتخفيف الحدث هذه المرة برفعه إلى مصاف الأسطورة حيث تشهد الأرض أعراسها في آذار، وتسعيد الذاكرة أعراساً موغلة في التاريخ لتؤاخي يوم الأرض الذي تنبثق عنه القصيدة، وتحتويه دون الوقوع تحت وطأة حدثيته. كل ذلك في سعي من الشاعر لما يسميه فخري صالح «محاولة لخلق تعبير موازٍ وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية»[٤١].

-١٠-

لا تمثل الحرب في شعر سعدي يوسف إلاّ تصاعداً ذروياً في مسلسل النفي والاضطهاد، وحالة التجاذب المحيرة بين وطن مشتهى وواقع مرفوض، فلا تعود للمكان البعيد جاذبيته وسحره إلى الحد الذي ينتزع الشاعر من تردده ويقبل به عائداً إلى مواقع طفولته وشعره وعراقه الذي تأثث في شعره الأخير كما في بداياته جميلاً وجارحاً في آن واحد.

يكتب سعدي كثيراً عن تداعيات الحرب، متخيراً أدق زواياها، ملتقطاً ـ كما في شعره كله ـ ما هو يومي وعابر وأليف، ليضعه في متوالية شعرية ويهبه وجوداً جديداً في سياق تداعياته...

في نص (الخونة) وفي سعار الاستعداد للحرب وذرائعها، والقلق القاتل على العراق مدناً وبشراً وذكريات وحضارة، يتفحص سعدي يوسف كسرة من تاريخ العراق الحديث حين كان (لورنس العرب) كما يعرف في تاريخ السياسة، يجوب صحراء العراق ومدنه، متنكراً وموطئاً لجيوش البريطانيين الغازية، محصياً الأنفاس والطرق والمفاوز، مجنداً الخونة الذين يحضرون كمفردة لازمة في الحروب والطغيان والاحتلال في تواريخ الشعوب كلها..

في النص يسرد سعدي يوسف أحداث ليلة من ليالي لورنس الغابرة وهو يجند رجاله وخونة شعبهم ليقطعوا طريق القطار بين الحجاز وتركيا عبر العراق، ثم بعد فاصل من النقاط التي

يستخدمها سعدي، دائماً، فواصل سردية ووقفات زمنية، يبدأ فصل جديد من سردية النص؛ حيث يتعين زمان جديد يقع لورنس خارجه تاريخياً لكنه في القلب منه دلالياً فيعود لورنيس بهيئة أخرى:

واليوم
وفي آخر شهر شباط
من القرن الواحد والعشرين
يقلّب لورنس البصر:
الصحراء هي الصحراء
وأعمدة الحكمة ما زالوا السبعة
والسكة مثقلة بالألغام.(٤٢)

لقد استمد سعدي تاريخية الحادثة الأولى ليبني عليها ما يحدث الآن، ربما تغير وجه محتلي البصرة وبغداد لكنهم سلالة لورنس وامتداد حلمه الاستعماري، وإزاء ذلك يرى لورنس أعمدة الحكمة السبعة (عنوان مذكراته) ويرى الصحراء كما كانت عليه، لكن خاتمة القصيدة تخبئ سراً، فالألغام تملأ السكة وتعيق الطريق.. يعابث سعدي في النص شخصية لورنس، ويقطع تأملاته بعبارات تعلق على ما يحصل يضعها بين أقواس، تؤثر في سير خط القصيدة، وتحتم استدارة دلالية في القراءة مثل (تعرف أن الرمل تقيم به حيات وعقارب) و(الجاسوس يفكر حتى في الحلم)(٤٣).

والقصيدة تعكس موقف الشاعر من الحرب، فهو إذ يبتهج لإزاحة كابوس الدكتاتور وزوال حكمه الجائر، لا يبهجه أن تعود خطى لورنس إلى الصحراء مرة أخرى، وبالخونة الذين يتكررون في مفاصل انتقالات الشعوب وأحداثها الكبرى.

لقد وجد سعدي إذن في التاريخ نقطة انبثاق نصّه، وجعل (الخونة) عنواناً لنصه، لأنه من أراد الحديث عنه، وليس لورنس نفسه.. ولسعدي ولع خاص بإقامة الموضوع الشعري عبر شخصيات يأخذها من حياته وما حوله ومن التاريخ ومن الذاكرة..

وهذا هو مقترحه للكتابة عن الانتفاضة الفلسطينية في قصيدته (إنه يحيى) لكنه هذه المرة عالي النبرة، ربما للسبب نفسه الذي اتخذ أدونيس من أجله مسار إيقاع قصيدته عن الانتفاضة، بينما هدأت ايقاعاته ولغته في (تحية إلى بغداد).

في (إنه يحيى) يبدأ باندفاعة قوية تجسدها الجملة الخبرية (راياتُ يحيى ثوبُكَ المنخوبُ بالطلقات) ويسير مع شخصية (يحيى) المنبثة في الماء وأفئدة الصغار والتي تجوب بيوت الشعراء الفلسطينيين ابراهيم، وعبد الرحيم، وهاشم، وتمر بمقاليع الحجر الذي ارتبط اسمه بالانتفاضة وارتبطت به.. وأجواء النص تذكرنا بقصائد سعدي النضالية في دواوينه الأولى، وحرارة عبارتها المتراوحة بين الخطاب المباشر، والإخبار الواثق المتيقن لا سيما وأنها مؤرخة في شهر الانتفاضة الأول، وحرارة الحدث متوهجة بشدة، فلا غرابة أن استعاد فيها الشاعر أجواء من شعره الأول

كقوله:

سلاماً أيها المتقدم القدوس

يا ملكاً يسير مخضّب الرايات

يا يحيى

سلاماً(٤٤)

وأرى أن نص سعدي لم ينج من ضغط الحدث بالمعنى اليومي، فتسلل إلى نصه الذي جاء كشحنة غضب مرتفعة الصوت وشديدة الوقع.

وتلك خطة سعدي في التعامل مع الموضوع (السياسي) أو الحدثي بعد أن يضع لمسته عليه.

-١١-

وكما كان الشعراء الشبان داخل فلسطين يرصدون لحظة الانتفاضة وتنويعاتها الممكنة فنياً، فقد كان الشعراء الشبان داخل العراق وفي المنافي والمهاجر يرصدون لحظة الحرب التي طالت كثيراً بمقدماتها والتباساتها، علينا هنا أن نضع الحرب الأمريكية على العراق في سياقها الممتد منذ حصار عام ١٩٩٠، فكثير مما سيرشح عن هذه الحرب، له جذور في الشعور والوعي تلامس المحنة العراقية ذات الملامح الهاملتية: ضرورة الفعل إزاء العجز القائم، وضرورة استدعاء صورة الوطن المغدور، والحاكم الطاغية، والمعتدي المتربص لحظة الدمار والاحتلال.. الوطن الذي يظل ملاذاً وطقساً ومدعاة للأسى والألم، ولذكريات العسف والاضطهاد والحروب الدائمة وفقدان الحريات، لكنه الوطن في أية حال، وما يتهدده هو مشروع محو لتاريخه القديم وحضارته، ولكيانه المعاصر وإنسانه ومظاهر حياته التي سيدمرها الاحتلال الأمريكي لاحقاً..

العراق هو تلك اللحظة الملتبسة: حيوات أهدرتها الحروب وعسف الدكتاتورية، وأطياف من جنات الطفولة والأسطورة الحية على أرض يصفها باسم المرعبي بأنها (الأرض المُرّة) تأتيه مثخنة بذكريات الموت والدم والرماد: *«أرى الدم مختلطاً برماد الكتب والسياط على رقاب آبائي*

كان الجند يجردون المآذن من سمائها

صهيل الأفراس يدفعني للتدخين

ومساءلة الكرخ عن اليد العسراء وقفازها»(٤٥)

تلك الأطياف التي تحف بالحدث الماثل: حدث الحرب ثم لحظة الاحتلال تأتي في شعر السبعينيين والأجيال التالية لهم مفعمة بالأسطورة مختلطة بعالم ميثولوجي يخفف وقع الحدث ودويّه، وبمقابل الرماد المختلط بالدم لدى باسم المرعبي سنجد ما يسميه كمال سبتي (سواد الماضي) يشير إلى (موت) أعد نكاية بالقصيدة:

«.. وما كان عندي غير تمتمةٍ لا يفهمها الحي ولا الميت، تشبه صداقة الأخرس في الليل.

لا أعبر إلى الدولة. يبدأ الجسر بثلاث حصى وإناء بخور وينتهي بحكم الآية أو شبيهتها. بما يؤوله المفسّرون والقضاة. وبما ينساه المؤرخ عادة. لم يُعلمني أحد بهذا. إنما كان سواد الماضي

يدلني على موت أُعِدَّ لي نكاية بهذه القصيدة، فأغني له أغنية قديمة عن تأويلي، يوم أولني أبي ولداً طيباً، ويوم أولني العدو جندياً له، ويوم أوَّلْتُني للمؤرخ شاعراً يخرج من حانة إلى أخرى»[٤٦].

والملفت في معالجة الشعراء الشبان للحرب أنهم يحضرون فيها ذاتاً فاعلة ومفعولاً بها معاً. إنهم وقودها في العادة، هاربون من جحيمها الذي لا تفارق تفاصيله المؤلمة مخيلاتهم، لذا فهم أقرب إلى تلك التفاصيل من أجيال عاشت الحرب (مشهداً) أو (خبراً) أو (حالة) يمر بها وطنهم.. ولا تخلو قصائد الشعراء الشبان، من مفردات الحرب التي تقطع بدويّها وبشاعتها لحظة الحب والحياة.. التي تحدث في قيلولة المدافع بين حربين كما تقول ريم كبه، فلا يظل سوى الحلم:

بغتة
ذات قيلولة للمدافع
ما بين حربين
كنا التقينا
.. حلمنا معاً
أن تصير المدافن ساحات رقص
.. وقلت بأن المدافع ماتت
وأن الحروب تنام طويلاً
وبأسرع من طلقة
مر جيش
وكنا نراوح بين التغرب والزقزات
.. حينما عصفت حربنا الثالثة
لم يعد ثمة متسع للتمني
فكنتَ احترفتَ السكوت
وكنتُ احترفتُ أنا الكارثة[٤٧]

ويجعل أديب كمال الدين من الرصاصة قطباً يتربص بقلب الشاعر فيسرد بشاعرية مقصودة تهيئ القارئ لاكتشاف ذلك التربص، كيف تحول قلبه إلى رصاصة من الفولاذ:

كان لي قلب
حين كبرت تحول إلى عصفور
ثم إلى وردة
ثم إلى كلمة
فدمعة ورغيف
كبرت فتحول قلبي إلى رصاصة من الفولاذ
باردةٍ وناعمة
.. شاهدت الطائراتُ قلبي من بعيدٍ

فرمتني بصاروخ
فتشظيت وتشظيت
.. ولمست الرصاصة
فكانت باردة ناعمة كالموت[٤٨]

ولعل هذا التلقي الشخصي لوقع الحرب، وتهديدها لذات الشاعر مباشرة، وشعوره بأنها مسخت حياته وحولتها، وأنه نجا منها بالصدفة، كل ذلك سيجعل قاموس الشعراء وتراكيبهم وأبنية قصائدهم تتشابه، فالرماد ذاته سيحضر لدى محمد مظلوم الذي يكتب قصيدة طويلة تؤاخي بغداد بالأندلس: ضياعاً في التاريخ والجغرافية والتصاقاً بالذاكرة، فكأنه يكتب سيرة للمدينة وما فات عليها من غزاة وطغاة:

بغداد التي غرقت في عين ديك القيامة
بغداد التي حفرتها السماء في سفينة الطوفان
بغداد التي شمست نومها خيل المغول
بغداد السالكة للحفاة والطائرات
.. بغداد المعصوبة العينين
تقرأ في الحروب مقتل الحسين
وبريد الهاربين من جذامها[٤٩]

وهي ذاتها لدى برهان شاوي:

زهرة القلعة المهجورة
وبقيا حروب الغبار
وأنا السومري الطريد[٥٠]

فالصورة المستحضرة لبغداد هي صورة تصنعها الذاكرة والتاريخ والحروب التي عصفت بها والطغاة الذين حكموها، لكن ذلك لا يجعل الشاعر يغفل جمالها والحضارة التي قامت على أرضها، رغم أن هول تلك الحروب التي يحضر فيها الشاعر ذاتاً داخل جحيمها لا تنفك حاضرة تضغط على وعيه، فالحروب تلاحقه وتغير أشكالها كما يقول باسم فرات:

أتذكر أنني بلا وطن
وأن الحروب ما زالت تلاحقني وتغير أشكالها
والشظايا سعالي المزمن
بساطيل الحرب مسخت ذكرياتي
كل ما في راحتي رماد[٥١]

إنه يحلم ـ مثل ريم كبة ـ بعناق لا يقطعه سوى القصف حيث تتناسل أيام الشاعر سواداً..

هذا السواد والرماد يتكرر لدى الشعراء الذين اتخذنا قصائدهم عينات لتفحص وقع الحدث.. إن السواد والرماد متعينان حقيقيان في مشهد الحرب، لكن سياق النص الشعري الجديد سيجعلهما

إشارات إلى ما تلونت به الحياة، وما بقي منها على الأرض..

يصبح (الذاتي) في هذه الحالة جزءاً من صورة (الحدث) فيقلل من قدرته الإلتهامية وتسيده على النص، فالمفردات الملتقطة مدمجة في سياق سردي يشف عن حضور ذات الشاعر داخل المشهد، بدلاً عن ابتعاده وتوصيف الحدث بهيئة كلية لا حضور له داخلها..

وهذا ما فعله شاعر عراقي يعيش في جنوب البصرة التي شهدت حروب العراق الثلاث الأخيرة، واكتوت بنارها حتى الاحتراق الحقيقي الذي تراه الأعين في رؤوس النخيل المقطوعة بفعل القذائف، والمباني المهدمة تباعاً ولأكثر من مرة، وتحت أسماء مختلفة بحسب الحروب والمعارك، هنا كتب طالب عبد العزيز قصائد عن حدث الحرب التي أخذت ـ ضمن ما أخذت ـ أخاه، فكتب (حرب أخي) التي تمثل حضور الذات في صراعها مع الحدث، فالقصيدة مناجاة لأخيه الميت وحديث عن الدبابة التي انصهر حديدها، والجنود العائدين لبيوتهم ـ وهم من أصدقائه وزملائه ـ جرحى ومنكسرين..

لكن الشاعر يعلم أنه هو نفسه، مشروع ممكن لهذا الموت الذي جعل له حضوراً احتمالياً وجوهراً ميتافيزيقياً، لكنه استثمر من مفردات الحرب مفردة ذات دلالة هنا، وهي الطلقة (الرصاصة) التي تترصده في لحظة ما، غير متعينة أو معروفة، تترصده حتى إن أخطأته مرة الشظية، أو أخطأه القناص، وبذا يصبح (الموت) موعداً مؤجلاً يمكن أن يتحقق في أية لحظة.. وفي أجمل لحظات الإنسان.. لقد أعطت هذه (الاحتمالية) حساً حداثياً للواقعة التي صارت ضرباً من (الإيهام) والعناء القدري..

الآن
أو بعد دقيقة
في عطلة نهاية الأسبوع
أو في عيد الميلاد
إن أخطأك القناص مرّة
أو أخطأتك الشظية
سوف تأتي الرصاصة
التي نحتت لك
ونقش عليها اسمك
ويرن في جوفك
صمتها الأبدي[٥٢]

لقد تجسدت الاحتمالية مقابل سكون الإنسان، وانتسب (الصمت) للرصاصة وليس له...

إن ذلك يؤكد ما ذهبنا إليه في ختام الفقرة (٢) من بحثنا، فثمة صراع متواصل بين الذات والحدث، صراع داخلي وليس بمقابل ما يحصل خارجياً: وهذا الصراع الذي يجريه الشاعر في نصّه، ينقذه من المباشرة وحضور الحدث الخارجي.

-١٢-

أحياناً تصبح احدى كسرات الحدث أو مفرداته، حافزاً أو مثيراً لتمثله، فقد رأى الشاعر عبد الرزاق الربيعي جندياً من المارينز يمتطي ظهر أسد بابل بعد دخول القوات الأميركية إلى وسط العراق، ويصوره زميل له في لقطة سياحية لا تخلو من فجاجة وعنجهية..

كان ذلك كافياً ليكتب الربيعي نصاً مطولاً، تحضر فيه بابل وتاريخها، ويحضر فيه الانكسار والاحتلال ممثّلَيْن بعتاب الشاعر للأسد: كيف رضي أن يظل ساكناً ولا يلقي المحتل عن ظهره، فاتسعت بذلك دلالة الصورة المتغطرسة للجندي الأمريكي، وصار السؤال موجهاً للوطن كله: كيف لا ينتفض ويطرد محتليه؟

وسيضع الربيعي عنوان قصيدته (على ظهر أسد بابل) عنواناً لمجموعة قصائد كتبها قبل الحرب الأخيرة على العراق وخلالها، ثم يعدل العنوان بعد الاعلان عنه ليصبح (غداً تخرج الحرب للنزهة) وهو عنوان قصيدة كتبها قبل بضعة أيام من بدء اجتياح القوات الأمريكية للعراق (مؤرخة تحديداً في ٢٠٠٣/٣/١٤) وفي هذا التعديل دلالة على وعي الشاعر بأن المفارقة هي أفضل وسيلة لمعاينة الحدث والالتفاف على دويه وهيجاناته العاطفية والشعورية.. فضلاً عن ذلك فإن قصيدته (غداً تخرج الحرب للنزهة) تمثل معالجة قائمة على مفارقتين: الحدثي والحداثي (كونها قصيدة نثر)، ومفارقة اظهار الهدوء والقص ببرود ودون انفعال، مع أن محصلة النص هي الاحتجاج على ما ستجلبه الحرب في نزهتها، أو مفارقة وصفها بذلك، والنص يتطور من تكرار الجملة العنوانية (غداً تخرج الحرب للنزهة) ومخاطبة جماعة منتظرة عليها أن تعد ما تحتاجه الحرب في نزهتها، وذلك يعززه التكرار واختيار زوايا طريفة ساخرة أو دامعة لاستكمال مشهد الحرب القادمة غداً:

غداً تخرج الحرب للنزهة
زينوا المستشفيات بالأدوية والضمادات
والمشارط الباشطة
غداً تخرج الحرب للنزهة
نظفوا القبور من الأتربة والأدغال
.. غداً تخرج الحرب للنزهة
هيئوا أجسادكم للآلام
وأعضاءكم للبتر
لأن الحرب ستعبث معكم[٥٣]

وهكذا تستمر القصيدة في أجواء المفارقة بين نزهة الحرب وثمن تلك النزهة الذي سيعده المخاطبون سلفاً.. فعليهم أن يزرعوا القبور لأن المدافن ستنمو والحياة ستتوقف، وواضح أن الشاعر يحيلنا إلى مفارقات الصورة لدى محمد الماغوط وتقنية التكرار والتقابل الصوري الحاد

لخلق الأثر. لكن ذلك أبعد النص عن مباشرة متوقعة قد يقع فيها وهو ينتظر الحدث.. ولتقوية منطق الضرورة الداخلية للنص ولنمو خط المفارقة يستحضر الشاعر في تداعياته رموزاً معرفية: إشارات التوحيدي وألف ليلة وليلة مثلاً، فهي مما يجب أن يتنحى كي تمر الحرب لنزهتها... نزهتها التي تلاعب فيها الموت، وتطلق النار على كل شيء ابتهاجاً بفصل جديد من أوديسة العذاب العراقية، والحزن الجليل الذي بسواده ورماده شعار الندب وبكائيات الحياة في العراق، منذ صراخ اللبوة الجريحة على جدارية قديمة، حيث توشي السهام جسدها وهي تصرخ، وحتى مسيرة عشتار تتبعها النسوة في شارع الموكب بكاءً على تموز.. مروراً بمراثي عاشوراء المتجددة، وصولاً إلى الموت المغولي وامتداداته التي هيأ لها الطغيان قبل أن يرحل بفواجعه وآلامه ليأتي المحتل يوزع هدايا الموت في الطرقات..

-١٣-

كان الكاتب التونسي محمد لطفي اليوسفي ضمن المجموعة التي زارت فلسطين وتزامن حضورها مع بدء الانتفاضة، فكتب من بعد نصه المطول (فلسطين: المكان الذي غدر به الزمان) وهو نص يتيح رؤية المنظور الجدلي لحدث بالغ السخونة حديث الولادة، يعترف الكاتب في مفتتحه بأنه يذهب للمشاركة في مهرجان شعري «لكن الشعب الفلسطيني العظيم أبى إلا أن يجعلنا نعيش فلسطين متوهجة غضباً ودماً وناراً.» فتلمّس بذلك ثنائية الشعر الذي ذهب ليشارك في مهرجانه، ومعايشة الحدث الذي حوّله غضب الشعب (دماً وناراً) وبازاء ذلك انغمرت الذاكرة لتلتقط مفردات مدهشة من الأرض التي خلقت الحدث وعاش ناسها: شهداء وأطفالاً وآباء وأمهات تفاصيله المدويّة..

في تداعيات دقيقة يستحضر اليوسفي (محرقة ملجأ العامرية ببغداد عام ١٩٩١) حيث «اللحم العربي مشوياً حتى التفحم»[٥٣] ويؤاخي بحاسته النقدية فلسطين والعراق، معاً تحت الموت الأمريكي.. ويلتفت إلى أن حضوره لعزاء أحد الشهداء يجعله يدرك أن (الكلمات التي تمجد البطولة والاستشهاد تبدو ذليلةً لم تتمكن من القضاء على فجائية الموت وضراوته وطابعه الكاسر» وبهذا الإحساس يلخص المسألة: في موقف كهذا لا جدوى من الكلمات، رثاء أو شعراً. لا فرق.

هكذا سيصبح ما رآه في نصه (ليس شهادة أو استشهاداً فحسب، بل هو حدث عبور للحدود الفاصلة بين السماوي والأرضي، بين ما هو بشري وما هو إلوهي» وبذا استبدل بالحدث الكلي الضاغط، حدثاً متخيلاً يزيل الحدود الماثلة. وسيلتفت الشاعر ابراهيم نصر الله إلى لقطة مأساوية تصور مقتل الطفلة ذات الأربعة شهور إيمان حجو برصاص جيش الاحتلال الإسرائيلي فيكتب مستوحياً طفولتها في ثلاث عشرة قصيدة تحمل عنواناً موحداً هو (مرايا الملائكة) مطابقاً بين الشهيدة حيّة وميتة، ويصنع لها حياة بعد الموت تحلم فيها بما لم تنله في حياتها وحرمها الاحتلال من أن تعيشه. صانعاً لها أيضاً صورة طائر ذبيح، متيحاً لها أن تسرد بنفسها أحلامها وأسئلتها:

بعد عمر طويل
هل أنام متى شئت
أصحو متى شئت
دون انفجارٍ يطوّح بي للأعالي
ودون دم أو عويل؟
هل سألعب؟ من سيكون صديقي؟[٥٥]

ويتأسس على هذه المعالجة اقتراح الذهاب إلى أغوار الشخصية واستنطاقها تخفيفاً للمباشرة الحديثة وطبيعتها الغنائية الحادة، ويبقى الشاعر في فسحة المتخيل التي تجعله يرفع الشهيدة إلى كائن أسطوري ولكن بالإحالة دائماً إلى قضية أرضية ساخنة وفاجعة مستمرة..

ولعل هذا ما رآه محمد علي شمس الدين في قصيدته (بغداد) التي ـ رغم قصرها ـ حاولت استمداد قطع تاريخية وروحية ومزجعها بالرموز الشعرية (السياب تحديداً) وتخيل عودته أو قيامته من قبره فلا يرى شيئاً يمكنه أن يستأنف الحياة من خلاله:

كان (بدر) الذي نام تحت الحجر
حالماً بالمطر
كان (بدر) الذي قام من القبر
حائراً: أين يمضي؟
فقد بدأت من جميع الجهات
الطيور الأبابيل تأتي
وبغداد مفتوحة كالوليمة[٥٦]

وفي حالة كهذه لن يجد (بدر) بيته أو شعره بل لم يجد قبره وظل غريباً ضائعاً. وبهذا تطورت القصيدة، من خلال رسم صورة حزينة لبغداد التي تنعق عند مداخلها الغربان، واسترجعت ألواح سومر وأكد و(ضريح الأحبة) وصولاً إلى شعرائها الذين قاسموا بغداد خساراتها وجراحها، فانخلق بذلك الأثر المقصود من ملامسة الحدث..

-١٤-

كخلاصة، وبعد أن أوضحنا استعصاء توافق الحدثي والحداثي بالاقتراب الشديد من الحدث أو التضحية بالضرورات الفنية للنص، نجد أن المخارج المقترحة ـ والتي أجراها الشعراء في نصوصهم المختارة للتطبيق هنا تتلخص في:

ـ دمج الأسطوري والرمزي بالحدث وإعلاء ما هو مشهدي ليغدو شعرياً.

ـ اختيار قِطع أو كِسر مؤثرة وانتزاعها من سياقها لبناء متخيل شعري وسردي يخلق الأثر والإحساس ولا يرصد الواقعة..

ـ تعجيل لحظة الحدث واستباق ما سيترك وراءه برصد بعض حالات تكونه ونشوئه وما سيتداعى

عن ذلك.

ـ ايقاف الحدث كلحظة زمنية ذات أثر في مكان محدد لخلق سيرورة مشابهة من التاريخ البعيد، والقريب أحياناً.

ـ حضور الذات كمولّد لانبثاق النص وترتيب الصلة بالحدث على أساس ذلك حسماً للصراع مع الخارج وكي لا يدور كل شيء (خارج) الذات والنص معاً.

ـ السخرية وملاطفة الحدث باستيهامات ورؤى ذات دلالة بعيدة رغم اتكائها على التبسط والمفارقة.

ـ الاستعانة بالسرد وإمكاناته لصنع عالم فني موازٍ للحدث، ومتفوق عليه بالقص الذي رصدنا من مظاهره في قصائد الحداثة عدة عناصر: كالتسميات والشخصيات والحوار والوصف والفعل أو الحدث السردي.

ـ تجسيد الرؤية المجهرية التي تعني في رأيي تسليط الرؤية على جزئية من الحدث ثم تكبيرها نصياً، وهذا التكبير أو التجسيم يمنح النص قوة إضافية لمواجهة التهامية الحدث وقوته ودويّه.

ـ استثمار طاقة التمثّل وإعادة تمثيل الحدث بما يضمن مداورته والاحتيال على (حدثيته) الضاجّة والمؤثرة بإيجاد (صيغ) تلائم الضرورات الداخلية ـ الفنية ـ للنص.. وفي هذا المجال تتآزر (ذات) الشاعر، وإسقاط وعيه وشعوره على (الحدث) ونفيه كصيغة كليّة، لصالح إعادة تمثيله بقوة الخيال والسفر الحر في التاريخ وإمكان استحضار رموزه ودلالاته..

ـ ولكي نختم سنستعيد أمثولة تيري إيغلتون حول مهمة محلّل النص التي شبهها بمهمة المروض الذي يدرك أن الوحش أقوى منه لكنه يتصرف عكس ذلك، فيحتويه ويؤطره ويروضه، وإذا ما أحس الوحش بأنه أقوى من مروضه ستنتهي اللعبة كلها..

ولتقريب وجهة نظرنا سنغير الأمثولة مفترضين أن (الحدث) هو الوحش الذي يريد إلتهام النص، لكن النص يخاتله ويؤطره داخل سياقه وضروراته، فيحتويه وينفي قوته، ويروضه لتغدوا وقائعه الخارجية، وقائع فنية لها وجود آخر داخل النص الذي لا يضحي بحداثته واشتراطاتها في هذه الحالة...

الهوامش

(١) يواخيم سارتوريوس: نصوص الجسد، ترجمة أمل الجبوري، دار ديوان ـ برلين ـ ٢٠٠١، ص٢٦.

(٢) نفسه، ص٢٥.

(٣) بول دي مان: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي ١٩٩٥، ص٢٦٦.

(٤) نفسه، ص٢٧٠.

(٥) نفسه، ص٢٦٦.

(٦) روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٩٤، ص١٧٢.

(٧) نفسه، ص ٢٩٤ – ٢٩٥.

(٨) نقلاً عن حاتم الصكَر: ترويض النص، تحليل النص الشعري في النقد المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص١٤٧.

(٩) نفسه، ص٢٠٥.

(١٠) نفسه، ص١٣٢.

(١١) تيري إيجلتون: النقد والايديولوجية، ص١٠ وقريب من رأي إيغلتون ما يراه ألتوسير من أن الفن يتضمن خبرة تتيح لنا أن (نرى) طبيعة الأيديولوجيا.

(١٢) القول لرولان بارت في وصف أفكار كولدمان التكوينية. نقلاً عن: ترويض النص، ص١٣٢.

(١٣) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج والواقعي، ص٤٠٧، وص١٤٠.

(١٤) يمنى العيد، نقلاً عن ترويض النص، ص١٠٢.

(١٥) ويمكن إضافة جهود كل من فاضل ثامر وإلياس خوري في تحليل النص على وفق المنهج ذاته.

(١٦) البيانات: تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس ١٩٩٥، ص٥٤.

(١٧) نفسه، ص٧٣ وقد عنون أدونيس الملحق بعبارة (بعد ثلاث عشرة سنة).

(١٨) قاسم حداد وأمين صالح: البيانات، نفسه، ص١٢٧.

(١٩) محمد بنيس: البيانات، نفسه، ص٨٦.

(٢٠) محمود درويش: القدس العربي ٢٠٠٢/٤/٥م.

(٢١) عبده وازن: نجومية درويش، الحياة ٢٠٠١/٨/٢٣.

(٢٢) عباس بيضون: درويش المختلف، القدس العربي ١٩٩٨/٦/٢٦.

(٢٣) أمجد ناصر: اعتراف متأخر، القدس العربي ١٩٩٨/٦/١٦.

(٢٤) حوار عباس بيضون مع درويش.

(٢٥) نفسه.

(٢٦) درست في كتابي (مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ـ المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٩٩) سيرة درويش الشعرية وحاولت تجنيسها سردياً.

(٢٧) سيف الرحبي: الوطن في ضوء الكارثة، نزوى، العدد ٢٨، اكتوبر ٢٠٠١.

(٢٨) زهير أبو شايب، الشعراء، بيت الشعر، ربيع ٢٠٠١، رام الله، ص٤٨.

(٢٩) غسان زقطان، نفسه، ص٢٩.

(٣٠) أمجد ناصر: الشعراء، بيت الشعر، شتاء ٢٠٠١، ص٧.

(٣١) نفسه، ص٩.

(٣٢) قصائد الشعراء الفلسطينيين الشباب في (الشعراء)، شتاء ٢٠٠١، ص١١٠، ١١٥، ١٢٢.

(٣٣) يراجع جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان، دار المناهل، بيروت ١٩٩٥، ص١٧٨.

(٣٤) أدونيس: أفصحي أيتها الجمجمة، القدس العربي ٢٠٠٢/٤/٢٢م.

(٣٥) أدونيس: تحية إلى بغداد، القدس العربي ٢٠٠٣/٤/١م.

(٣٦) محمود درويش: ليس سوى العراق، القدس العربي ٢٠٠٣/٤/١٣.

(٣٧) حاتم الصكَر: محمود درويش ـ الحياة خارج الاستعارة، القدس العربي ٢٠٠٢/٤/١٤.

(٣٨) حوار بيضن مع درويش.

(٣٩) صبحي حديدي: ضمن كتاب: زيتونة المنفى ـ دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية لمهرجان جرش السادس عشر ١٩٩٧، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٨، ص٢١.

(٤٠) محمد جمال باروت: ضمن كتاب (زيتونة المنفى)، ص٥٦.

(٤١) فخري صالح: مجلة (فصول)، صيف ١٩٩٦، ص٢٤٢.
(٤٢) سعدي يوسف: الخونة، جريدة السفير، ٢٠٠٢/٣/٧.
(٤٣) سعدي يوسف: إنه يحيى، القدس العربي، ٢٣/١٠/٢٠٠٠، والنص مؤرخ في ٢٢/١٠/٢٠٠٠.
(٤٤) باسم المرعبي: الأرض المرة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ١٩٩٨، ص٧٦.
(٤٥) كمال سبتي: آخرون قبل هذا الوقت، نينوى للدراسات والنشر، دمشق ٢٠٠٢، ص٣٢.
(٤٦) ريم كبة: أمنيات، شعراء من العراق، ملحق مجلة (ثقافات)، العدد ٤ خريف ٢٠٠٢، البحرين، ص٩٧.
(٤٧) أديب كمال الدين: النقطة، ص٨٨.
(٤٨) محمد مظلوم: أندلس لبغداد، دار المدى، دمشق ٢٠٠٢، ص١٠.
(٤٩) برهان شاوي: ضوء أسود ـ نشيد حب عراقي، دار الكندي، اربد ٢٠٠٣، ص٢٤.
(٥٠) باسم فرات: خريف المآذن، دار أزمنة، عمان ٢٠٠٢، ص٣٩.
(٥١) طالب عبد العزيز: ما لا يفضحه السراج، بيت الشعر، رام الله ٢٠٠١، ص٩٤ – ٩٥.
(٥٢) عبد الرزاق الربيعي: غداً تخرج الحرب للنزهة، اتحاد الأدباء والكتاب، صنعاء ٢٠٠٣.
(٥٣) محمد لطفي اليوسفي: فلسطين المكان الذي غدر به الزمان، نقلاً عن موقع الشاعر قاسم حداد على الانترنت.
(٥٤) ابراهيم نصر الله: مرايا الملائكة، الرأي الثقافي، عمّان ٢٠٠١/٨/٢٤.
(٥٥) محمد علي شمس الدين: بغداد، الوحدوي، صنعاء ٢٠٠٢/١٠/١ نقلاً عن جريدة الحياة.

مقالات
١

فرسان الاحتجاج

مقالات مختارة

تيري ايغلتون

- ١ -

الكلمات الأخيرة

يُحْكى أن إيرلندياً شارك في برنامج ماسترمايند [المميزون]، اختار التاريخ الإيرلندي الحديث موضوعاً مفضَّلاً. يُسأل صاحبُنا: من كانت الرئيسة الأولى لإيرلندا؟ يرد فوراً «پاس» [لا جواب]. ما اسم الجزيرة المجاورة التي كانت متحكمة بالبلاد كلها؟ يجيب «پاس» دون تردد. ما المحصول الذي بارَ في المجاعة الكبرى؟ يُطْلق المتسابق كلمة «پاس» كالسهم. يتزايد الارتباك في الاستوديو وضوحاً حين يصرخ صوتُ إيرلندي من الجمهور قائلاً: «أنت على حق يا ميك، مَرْحى لك! - إياك أن تقول شيئاً لأولاد الزنا!».

من محرِّضي القرن الثامن عشر الريفيين لدى الجمعيات السرية إلى مراكز التحقيق في دَري وبَلْفاست الحديثتين، ظل الإيرلندي دائباً على إتقان فن عدم قول شيء لأبناء الحرام. وهذه العادة تنعكس في أحد أبيات الشاعر سيموس هيني الأكثر اقتباساً، هو البيت الذي يقول فيه «مهما قُلْتَ، لا تَقُل شيئاً!»، أما المكان الوحيد الذي يمكنك أن تبادر فيه إلى «بَقِّ البَحْصَة» فهو المشنقة، كما يتضح من هذا المجلَّد الذي يتضمن كلمات أخيرة حرره المؤرخ الإيرلندي الدؤوب الذي لا يعرف معنى التعب جيمس كلي. فالخطاب على المشنقة، جنباً إلى جنب مع الموعظة، المنشور الطائفي، القصة الخيالية غير القابلة للتصديق، بيان قفص الاتهام، الشَّجْب على مذبح الكنيسة، والخطاب أمام هيئة المحكمة تبقى بين الأجناس الأدبية الإيرلندية الأكثر مهابة ووقاراً. إنها قطع خطاب للأداء، لا للتمثيل، كما يليق بمجتمع لم تتمكن فيه الواقعية الأدبية، من

تيري ايغلتون، ناقد بريطاني معروف

سويفت وستيرن إلى برام ستوكر وجيمس جويس، من أن يمدّ جذوراً، مجتمع لم تكن فيه التُّخوم بين الفن والسياسة محدَّدة بدقة في أي وَقْت من الأوقات.

في ١٦٨٤ تباهى باحثٌ إيرلندي بأن قطاعه المترامي الأطراف المعروف باسم ياركوناخت التابع لإقليم غالواي كان شديد الالتزام بمراعاة القانون حتى أن أحداً من السكان لم يُجْلَب إلى المحكمة أو يُعدم منذ ثلاثين سنة. فاتَهُ أن يذكر أن القانون في المنطقة كان سيء التحديد، ما جعل الخروج عليه أمراً صعباً. كانت العصابات الإيرلندية في القرن السابع عشر معروفة باسم التوري [المحافظين] المأخوذ من اللغة الغايلية، وما زالت الكلمة مرتبطة بالسَّطْو في ضوء النهار، وهي تسمية ما لبثت أُطلِقَتْ استهزاءً على أولئك الذين قاوموا النظام الولْيَمي الجديد في بريطانيا. ثمة قصصٌ عن توري إيرلنديين قابعين على نحو مثير في الجبال والوديان والغابات شاعت مؤكدة أنهم أبطالٌ شعبيون أو شخصيات روبن هودية، نبلاء يعقوبيون من الكاثوليك بددوا أو تخلوا عن أملاكهم العقارية، واحترفوا سلب الأغنياء ومساعدة الفقراء. غير أن الأكثرية كانت أكثر تواضعاً إذْ اكتفت بسلب الأغنياء. ومثل كثيرين من المنشقين الإيرلنديين، لم يكن لدى هؤلاء أي اعتراض شديد على قوانين محددة، بل على القانون نفسه. ما بقي عاجزاً عن الترويج لنفسه في إيرلندا هو حُكْمُ القانون بالذات، الذي تفوح منه رائحة الحكم الامبريالي. من شأن الغضب الأخلاقي الحديث على استحداث عادة تقييد العَجَلات في دَبْلن أن يشي بأن عادات معاداة الكولونيالية لا تموت بسهولة.

ربما لم يكن أفراد التوري جميعاً الشخصيات الزاباتية (نسبة إلى الثائر المكسيكي زاباتا) التي زُعم أنهم كانوا، غير أن الثورة الإيرلندية لم تكن من دون هالتها الرومانسية الخاصة. فالجمعيات السرية الفلاحية مثل: الفُتُوةُ البيضاء، فُتُوةُ الحق، المدافعون، قارعو الناقوس، الدجاج الأسود، الأقدام السوداء، بنو صخر، الشاناڤيست، والكاراڤات كانت «عصابات اجتماعية»، هيئات تشريع أنصاف الليالي الساعية، عن طريق العنف المنظَّم، إلى ضبط أمور الأراضي، الأجور، الريوع، والعشور في الأرياف. غير أنها كانت أيضاً تؤلف حركة سرية كاملة متمردة على الثقافة السائدة، باعتمادها الكارنڤالي لأيقونة ارتداء ملابس الجنس الآخر، للأيمان العجيبة، للألقاب الشاذة، للقيادات المؤَسْطرة الخُرافية، وللطقوس السرية. في بدايات القرن التاسع عشر، كانت ثمة حاناتُ كاراڤات وشاناڤيست، صبيةُ الطير، فرق التمثيل الصامت، ألحان الغناء والرقص. فنيكولاس هانلي، زعيم الكاراڤات، كان رجلاً صارخ التأنّق دائم التجول متنكباً بندقيته ومتزنراً بعدد من المسدَّسات. كان رجلاً درج على عادة إرجاع أية أشياء يراها دون مستواه إلى ضحاياه، وما لبث أن قذف بربطة عنقه الأنيقة متباهياً، إلى الحشد من على منصة المِشْنَقة. وهناك زعيم عصابة آخر هو الكابتن ويلر، كان نصيراً مُخْلصاً للزواج، إذْ قيَّد نفسه بثلاث زيجات متزامنة وأجهز على حياة أفراد عائلة كاملة للفوز بزوْجةٍ رابعة.

ألقى هؤلاء المتمردون البدائيون بظلالهم على العالم المحظور للتوري، للمهربين، لمقاتلي الطوائف، ولمنتجي الويسكي غير الشرعيين؛ وفي بعض أجزاء البلاد كان التهريب والإنتاج غير الشرعي

للويسكي اثنين من الفعاليات الاقتصادية المفتاحية، ما جعل الانحراف مطلوباً للبقاء على قيد الحياة. وقد شهد كل من العقود من ١٧٦٠ إلى ١٨٤٠ تَفَجُّراً كبيراً واحداً على الأقل للسُخْط والاستياء الريفيين، مع أن إيرلندا لم تكن خلال جزء كبير من هذه الحقبة مكاناً متميزاً بالثورة والتمرد، ربما كانت أقل تمرداً من بريطانيا. كانت الجريمة التي لا علاقة لها بالزراعة نادرة على نحو لافت للنظر. حتى مؤخراً بقي السِّجِلُّ مثيراً للاهتمام: بين عامي ١٩٧٠ و١٩٩٠ لم يُقتل في البلاد سوى ١٢ ضابط شرطة، وهو رقم إحصائي قد يلفت نظر رئيس بلدية ميامي. إن المجرمين المسجلة كلماتُهم الأخيرة هنا هم لصوص وقتلة وليسوا من مناضلي الأرياف، ويعود السبب إلى أنهم أُعدموا في دَبْلن. هناك توري واحد بينهم جرى حَرْق قلبه، كبده، رئتيه، وأعضائه بعد الإعدام، وتم وضع رأسه فوق السجن، «أعلى ياردتين من باقي الرؤوس الأخرى»، كاملاً مع القبعة والشعر المستعار.

رغبة منه في تفكيك صور البربرية الإيرلندية انطلاقاً من اعتماد أسلوب المراجعة، يشير مؤرخ إيرلندي حديث، مخففاً، إلى أن بين أولئك الذين قُتلوا في العهد الڤكتوري الوسيط فقط ٤٥ بالمئة ماتوا بالرصاص، في حين مات ٣٠ بالمئة نتيجة جروح في الرأس، و١١ بالمئة جراء جروح أقل تحديداً، و٧ بالمئة نتيجة طعنات وضربات سكاكين. ومن الباعث على الرضى أن يعلم المرء أن الإيرلنديين كانوا عُصْبَة مسالمة على هذا النحو. يضيف المؤرخ نفسه أن «قِلَّةً من مُلاّك الأرض تعرضوا لإطلاق النار أكثر من مرة»، برهاناً على المستوى الأخلاقي الرفيع للمحاصصين [مستأجري الأرض]. وبالفعل فإن مواقف المحرضين من أسيادهم ملاك الأرض ربما كانت متناقضة: كان من المألوف أن يُتلى على مسامع مالك أرض خطاب ولاء صبيحة زفافه، دون إهمال التسلل في الليلة نفسها إلى الحظيرة لذبح أبقاره. ومع ذلك، فإن عدد رجال الشرطة في إيرلندا القرن التاسع عشر كان ضعف نظيره في بريطانيا نسبة إلى عدد السكان، جنباً إلى جنب مع حاميات جنود وفلاحين، فضلاً على أن البلاد شهدت ما معدله حركة عصيان واحدة في السنة. غير أن الأمور لم تكن على درجة من السوء الشديد كما عند صدور حكم قضائي في ١٧٥٨، يقضي بأن أي كاثوليكي لا يتم إدخاله إلى حظيرة القانون إلا للعقاب. أما رسائل التهديد الموجهة إلى مُلاّك الأرض، التي مالت إلى التزايد في آذار وإلى التناقص في نيسان وأيار لسببٍ جدير بالتقصي البحثي، فكانت تختتم بعبارات المجاملة الخالصة من قبيل: «آملاً أن يصلك هذا الذي يغادرني الآن وأنت في صحة جيدة». من الواضح أن عادة الاحترام لم تمت.

شيء من الروح المسرحية للجمعيات السرية طغى على إيرلندا اللاحقة المتمردة لكل من ييتس، مود غون، وجيمس كونولي. ليست النزعة القومية إلا صورة جمالية للسياسة، يتزاوج فيها الواقع مع الخيال بسهولة. فجيش مواطني كونولي أغار على قلعة دبلن في ليلة ضبابية دون التأكد مما إذا كانت العملية واقعية أم تنكرية. أما القائد العمالي جيمس لاركن فقد جرى تهريبه إلى داخل أحد فنادق دبلن متخفياً في عباءة أمير ولحية مستعارة، في حين قامت مودغون التي سبق لها أن لعبت دور عجوز شمطاء في مسرحية كاثلين في هوليهان ليتس بالدور نفسه مرة أخرى للعودة

خِلْسة إلى البلاد بعد حظر دخولها. كانت الآلة الطابعة العائدة لثورة ١٩١٦ قد نُصبت في مسرح الدير، وكان الرجل الأول الذي قُتل في الانتفاضة ممثلاً من فرقة الدير، كان يؤدي دوراً رئيسياً في مسرحية جيمس كونولي الدرامية، مضطلعاً، في الوقت نفسه، بدور طليعي وقيادي في الثورة. ثمة ممرضة إيرلندية مكلفة بخدمة الجنود البريطانيين الجرحى في دبلن كوفئت بدور ثانوي في أحد عروض وست إند الساخرة.

ما لبثت الكفاحية الريفية أن اكتسبت زخماً في أواسط القرن الثامن عشر؛ وحسب كلام كلي، فإن تلك هي الفترة التي شهدت بدء موجة النشرات المطوية المتضمنة الكلمات الأخيرة بالانحسار. فبين خطب المشانق الـ ٦٢ المطبوعة هنا، نرى أن ٥٨ تعود إلى فترة ما قبل ١٧٤٠. وبما أن الخُطَب لم تكن اعترافات عضوية بمقدار ما شكَّلَتْ استراتيجية اعتمدتها الدولة لإضفاء الصفة المسرحية - الدرامية على إذعان الأوغاد المارقين لسلطتها المهيبة، فإن من غير المستغرب أن تغدو أقل رواجاً مع صيرورة المعارضة الاجتماعية أكثر صخباً وأعلى صوتاً. ومع انزلاق البلاد في الطريق المفضية إلى التطهير العرقي في تسعينيات القرن الثامن عشر الثورية، بات الجمهور أقل استعداداً للاستمتاع برواية قصص تَعَرُّضهم للقتل والإفناء على يد القانون الظالم والقاسي، ناهيك عن استخلاص العبر الأخلاقية منها. فمن أربعينيات القرن الثامن عشر وصاعداً، ذلك هو ما ينبئنا به المحرر، كان الإيرلنديون أقل استعداداً للتعامل مع حُكْم الإعدام، كما لو لم يكن أكثر من مجرد استلقاء على الأرض. كانت الحشود مولعة بوضع جثث المشنوقين على عتبات أبواب القضاة، فضلاً على أن الجلادين كانوا، بين الحين والآخر، يتعرضون للرجم بالحجارة مع هدم المشنقة، في حين كان يتم إنزال الجثث المتدلية على أعواد المشانق للإنعاش، التأبين، أو الدفن. (على القراء غير الإيرلنديين أن يتذكروا المعنى الإيرلندي للتأبين الذي هو السهر عند جثة الميت قبل دفنها). وثمة كانت على الدوام أقلية من المدانين المحكومين الذين كانوا يختارون «موتاً صعباً» عبر الإصرار على تأكيد براءتهم، أو من خلال إبقاء أفواههم محكمة الإغلاق. إلى هذا الفريق الباسل كان ينتمي البطل الوغد لاري الوارد ذكره في الأغنية الشعبية الإيرلندية الشهيرة: «ليلة ما قبل تمديد لاري» الذي يصر بعناد على اعتبار المشنقة واحداً من أجهزة الدولة الأيديولوجية:

حين يُسأل أحدنا:
هل تستطيع أن تموت
دون أن تكون قد تبت حقاً؟
يأتيه الجواب من لاري الذي يقول:
ذلك كله، حسب ما أرى،
إن هو إلا بدعة اخترعها رجال الدين،
لا لشيء إلا ليحصلوا على عظمة تسد رمقهم؟

تماماً كما يحرص أي سادي على انتزاع جواب فعّال من فريسته، يبقى القانون شديد الحرص

على مراوغة خَطَر الافتضاح جراء إحجام أولئك الذين تعاقبهم عن إقرار عدالة الحكم. وكما يتعذر وجود أي عمل أدبي دون وجود قارئ له، فإن السلطة لا تعيش إلا على الرد الصادر عن ضحاياها.

وبالفعل، فإن هيوم كان يؤمن بأن «القوة هي في صف المحكومين دائماً»، لأنها عاجزة في غياب المصادقة. السلطة هي من صنع الطاعة، لا العكس. ليس ثمة أية مقاومة أكثر فعالية للمرجعية والسلطة من الإحجام الصادق عن مساندتها، وهو ليس الشيء نفسه مثل احتقارها أو نبذها. إن بارنادين، وهو المعقَّد النفسي المدان في مسرحية السن بالسن، مشلول معنوياً إلى درجة أنه يعترض على إعدامه الوشيك لا لشيء إلا لأن ذلك ينغّص نومه. لذا، فإن على الدولة تأجيل موته إلى أن يتم إقناعه بمعانقته، وإلا فإن العقوبة ستفقد جزءاً كبيراً من مغزاها. إلى أن يبادر بطريقة ما إلى تنفيذ موته الخاص، إلى حيازته بصدق، على أنه يخصه هو، ستبقى العقوبة عاجزة عن تشكيل حدث محدد في حياته، ما يبعدها عن دائرة المعنى، داسّاً إياها في ملكوت البيولوجيا المجردة. وعند محطة الموت، أكثر المحطات واقعية شائكة، مطلوب من الإنسان أن يكون ممثلاً يقوم، كما كان متوقعاً من مغتصبي وقطّاع طرق دبلن القرن الثامن عشر أن يقرأوا نصاً جاهزاً والأنشوطة حول الأعناق، بتلاوة ديباجة تَقْوى مشحونة بالندم والتَّوبَة على عتبة الخلود الأبدي.

لمسألة الموافقة على القانون نكهة خاصة في إيرلندا، لأن حكامها الأنجلو-إيرلنديين كانوا قادرين على ممارسة السلطة ولكن دون التمتع، عموماً، بالهيمنة. لا غرابة، إذاً، أن تبقى الهيمنة - تلك الفكرة القائمة على القول بأن السلطة لا تزدهر إلا على أساس القبول والاحتضان - الأطروحة المقيمة لدى المفكر السياسي الإيرلندي الأعظم، دون استثناء، والمتمثل بإدموند بورك. كان القانون بنظر بورك ذَكَراً أساساً، غير أنه ظل مضطراً، حتى يتمكن من أن يفعل فعله بنجاح، أن ينخرط في عملية ارتداء ملابس نسوية استراتيجية تماماً كما يفعل أبطالُه الزراعيون، مموّهاً نفسه تمويهاً مثيراً للغواية على أنه امرأة. لدى كلي شكوكُه حول أطروحة الهيمنة، لأن خُطَبَ المشانق وُجِّهت إلى جماهير مختلفة، وتمخضت عن تأثيرات متباينة. غير أن واحداً من أغراضها بقي، دون شك، متمثلاً بشرعنة سلطة متزايدة اللاّئقة بذاتها. كانت تلك الخطب منتمية إلى ما أطلق عليه أحد المؤرخين اسم «مسرح أعواد المشانق»، إلى ساحة يجب أن يتم فيها لا ممارسة أعمال العنف فقط بل واستعراض هذه الممارسة على رؤوس الأشهاد. فالإعدام وراء الكواليس، من وجهة النظر هذه، عمل لا معنى له، مثله مثل عربدة القَرْد الواحد. إذا كان هناك مراهنون على الثوار والمتمردين، فإن هناك مراهنين على السيادة التي يتحدّونها أيضاً.

كانت خطب المشانق منطوية على موت المؤلف جنباً إلى جنب مع الوغد المارق. ظلت، كما يقول كلي، مستمدة من الحصيلة المشتركة للمتهمين، رجال الدين، المطابع، الناشرين، وربما أفراد العائلة، السجّانين، ورفاق السجن من السجناء الآخرين. كانت شؤوناً كثيفة القَوْلَبة، موضوعة في أطر يستطيع أي محكوم (أو محكومة) أن يصبّ (أو تصب) فيها خَلْطَتَه (أو خلطتها) الخاصة من السيرة الذاتية والتأمل الروحي؛ وهذه المزاوجة بين الفن والواقع كانت تنعكس في مرآة

الممارسة ما قبل - ما بعد الحداثية التي قد تساعد الباعة المتجولين أحياناً على بيع منشورات وكراريس الخطب الأخيرة وقت الإعدام بالذات، عبر أسلوب فني يلتهم الزمن ويحاكي الحياة. وهذه النصوص التي كانت مبادرات سياسية، شكّلت في الوقت نفسه سلعاً تجارية أيضاً. أضف إلى ذلك، أنها جمعت الواقع مع الخيال في مضمونها كما في مناسبتها ونمط إنتاجها. يقول لنا جزّار أعدم مداناً بجريمة السلب عام ١٧٠٧ يدعى إدوارد انجلش: «وُلدتُ في ساوث - غيت الكوركية، وعشتُ هناك مدة أربع عشرة سنة؛ دأب أبواي المسكينان خلالها على إبقائي في المدرسة؛ بُعَيْد مغادرتي لكورك، ومجيئي إلى دَبْلن... حيث كان [أبي] يسعى جاهداً كأي إنسان شريف لكسب خبز يومه، وقد أبقاني في المدرسة عامين كاملين آخرين، ثم شَغَّلني صانعاً متدرباً لدى جزار في نيوستريت يدعى وليم كارتر». وفيما بعد، راح ضحية «القَذْف، اللَّعْن، الشَّتْم، والنساء المنحرفات» (عدد غير قليل من هؤلاء المحتالين يدّعون أن بغايا جَرَرْنَهم إلى الوَحْل)، فاحترف السَّلْب والنهب، كان من الممكن أخذ المقطع من أية رواية متشردين عائدة إلى القرن الثامن عشر، مثله مثل عبارات الندم الرتيبة التي يُختَتَم الخطابُ بها.

|

من المؤكد أن خُطَب المشانق، بوصفها جنساً أدبياً، تسلّط الأضواء على التناقض المتجذر أيضاً في صُلْب الرواية الواقعية. يعلّق كلي أن بعض قرّاء هذه الروايات استهلكوها استساغة لحكاياتها لا ولعاً بعبَرها الأخلاقية؛ غير أن الأمر يطرح أيضاً مشكلة مع كل من مول فلاندرز، توم جونز وكلاريسا، حيث يُفتَرض فينا أن نستسيغ الحكاية من ناحية، ونستفيد من العِبْرة الأخلاقية من ناحية ثانية، وعلى حد سواء. فالرواية خارجة من رحم الاعتراف الهدام القريب مما يميز المسلسلات الاجتماعية الخفيفة، بأن الواقع الرتيب، الانسياب المبتذل الخالص، قد يكون آسراً إلى ما لا نهاية، وبأن مجرد تمثيل هذه العملية يمكّنها من أن تشكّل خاتمة ساحرة بحد ذاتها. ولكن هذه المتعة بالواقع مشبوهة إيديولوجياً، لأنها تبدو، شأنها شأن جميع المُتَع، لا أخلاقية. يتعين على الواقع أن يكون ذا مغزى، ويتعين على السَّرْد أن يضفي رمزاً مزدوجاً على مادة العالَم حتى تكون ذاتها من ناحية، ورمزية، تجريبية، وأخلاقية من ناحية ثانية، فردية من ناحية، ونموذجية من ناحية ثانية في الوقت نفسه. وإلا فإننا في مواجهة خطر الانغماس في أحاسيسنا، غارقين في وحل المدلول المادي، مضيعين الغابة وراء الأشجار. وهكذا، فإن أساس الواقعية الرئيسية هو المنطق الكامن وراء العروض المصوّرة: بدءاً برواية نيوغيت وانتهاءً بأخبار العالم، يبقى المثير في خدمة ما هو مسؤول اجتماعياً.

لا بدّ للقصة، باختصار، من أن تنطوي على مغزى أخلاقي. وهذا المغزى الأخلاقي لن يقنعنا ما لم يكن مكسواً بلحم شكل آسر بخصوصيته؛ غير أن تزايد حصول هذا يفضي إلى تنامي تحول الواقعية إلى متعة حسيّة بحد ذاتها، وصولاً إلى مستوى التهديد بتقويض الحقيقة الأخلاقية التي هي مكلَّفَة بتسليط الضوء عليها. إذا كان الله قابعاً في الكل الأخلاقي، فإن الشيطان كامن في ثنايا التفاصيل الواقعية، ممسكاً كما هي عادته بجميع الأوتار الفُضْلى. وكلما زاد السرد إبهاراً،

زاد تعرُّض وضعيته النموذجية للخطر. كتب ريتشاردسون إلى أحد أصدقائه قائلاً: إنه لم يرغب في إعلان أن كلاريسا خيالية، غير أنه لم يرغب أيضاً أن يُظَن أنها تنتمي إلى عالم الواقع. كان من شأن الكشف عن خيالية الرواية أن يخاطر باختزال تأثيرها الواقعي، إلا أن القرّاء الذين يرونها تاريخ حياة واقعية قد يفوتهم مغزاها المجازي. في رواياته اللاحقة يبقى ريتشاردسون متظاهراً بأن قصته حقيقية، ولكنه لا يبذل أي جهد لجعل الادعاء مقنعاً؛ إنه يتظاهر كي يتظاهر ليس إلا، إذا جاز التعبير.

يُنْتَظَر من أصحاب هذه الخطب العَصْماء من السُّكارى، اللصوص، والزُّناة الفاسقين، مثلهم مثل الرواية الواقعية، أن يعاملوا أنفسهم أفراداً من جهة، ونماذج من جهة ثانية في الوقت نفسه. فالفضاء الرمزي للمشنقة، مثله مثل فضاء السَّرْد الأدبي، يقلبهم على امتداد الدقائق الخمس عشرة التي تستغرقها شُهْرَتُهم من الحالة التجريبية إلى الوضعية الأخلاقية، من وضعية الوَصْف إلى حالة الحكم والتحديد. حين يموتون رجالاً ونساءً حقيقيين، إنما يولدون من جديد في اللحظة ذاتها، هناك في الساحة، في الشارع العام، حيث يقوم الباعة الجوّالون بترويج منشوراتهم، بوصفهم شخصيات خيالية أو أسطورية، بوصفهم علامات ثابتة على الورَق ستعيش، مهما حصل، أطول بكثير مما عاشوا هم أنفسهم. في واحدة من أكثر القصائد الشعرية الإيرلندية شهرة، ألا وهي قصيدة «عيد الفصح في ١٩١٦»، سيفعل ييتس الشيء ذاته من خلال القوة التصويرية لبلاغته مع القادة الذين أُعدموا في انتفاضة دَبْلن، ناقلاً إياهم من عَرَضية التاريخ إلى براعة الأبدية ومَكْرها.

ومع ذلك، فإن من غير السهل أن يكون المرء نفسَه وشيئاً آخر في وقت واحد، ومعظم هؤلاء الخطباء الهواة يقعون في شيء من التشوش والارتباك. إذا كانت النتف التجريبية من قصتهم مثقلة بالاستطرادات المملّة، شديدة التضارب مع التوتر الدرامي العالي للمناسبة، فإن النتف الأخلاقية أو النموذجية (أموت كاثوليكياً، ليرحم الرب روحي المسكينة، آمين!) تأتي غارقة في الابتذال والتفاهة. لا يتوقع المرء أن يرتقي أولئك الموشكون على الظهور إلى المستويات الشيشرونية الرفيعة من البراعة في التعبير؛ غير أنه مثير مع ذلك أن نجد الطريقة التي جرى ضم جملة هذه القطع إلى بعضها وترقيعها، عاكسة بعضاً من المشكلات الهيكلية الواقعية ناشئة حديثاً. ليست تلك، كما يفترض المرء، مسألة كان من شأنها أن تتصدر قائمة الهواجس الشاغلة لعقل الجزّار اللص إدوارد إنغلش.

بوصفها نصيرة الحياة العامة، تبقى الرواية صيغة ديمقراطية حقاً. ونحن الآن لا نستطيع أن نتصور إلا بصورة ضبابية، تلك الدَّهشة المرتبكة لدى قرّاء أدمنوا المأساة (التراجيديا)، الرثاء، والشعر الغنائي - الرعوي، عكفوا للمرة الأولى على مطالعة صفحة واحدة من ديفو، حيث الحياة اليومية غدت فجأة شديدة الإغراء والإغواء بحد ذاتها. ليس هذا تقدماً بسيطاً، لأن أكثر الرجال والنساء تواضعاً وضعة، باتوا الآن قادرين على الاضطلاع بأدوار البطولة المأساوية (التراجيدية).

لم تعد مضطراً إلى الصعود عالياً لتسقط مع صوت ارتطام على مستوى ملائم من الإدهاش، وإزاغة البصر أو صمّ الأذن. وكلما كانت حياتك أكثر وضاعة، في الحقيقة، كانت مؤهلة لأن تبقى أكثر هشاشة، وأغنى على الاحتمالات المأساوية. لعل هذا هو أحد أسباب كون الأبطال الجدد في كتابات القرن الثامن عشر، هم من المومسات والأيتام بدلاً من الفرسان وأرامل النبلاء. أما الفضاء الرمزي الآخر، الذي يبرهن على أنه شديد الترحيب بالمحرومين والمُعْدَمين فهو المشنقة، حيث يستطيع كائنٌ من كان، دون أي استثناء، أن يضطلع بدور قيادي، وحيث لا يكون المرء بحاجة إلى أن يبالغ في الصعود كثيراً حتى يسقط.

نشرت المادة للمرة الأولى بعنوان «أبقى لاري فمه مقفلاً»، (عرض لكتاب خطب المشنقة من إيرلندا القرن الثامن عشر، تحرير جيمس كلي) في دورية لندن رڤيو أوف بوكس، ١٨/ ١٠/١ ٢٠٠.

-٢-
طبيعة القوطي

في العالم كله، نرى طُلاب الدراسات العليا للآداب واللغة الانكليزيتين ممن سبق لهم، ربما أن كتبوا عن ووردز وورث أو السيدة غاسكل، دائبين الآن على جعلهما مشتبكين مع مصاصي الدماء، الوحوش، السادو- مازوخيين، والقتلة، يمكن إرجاع جزء كبير من هذا إلى صرعات ما بعد الحداثة الدارجة، وإن كان لمصاصي الدماء نسب أكثر جدارة بالاحترام، كما يلاحظ ريتشارد ديڤنبورت - هينس في مداعبته الموفقة للفن القوطي، بدءاً بسالڤاتور روزا وانتهاء بداميَنْ هيرست. لقد تمخضت دراكولا برام ستوكر، وقد باتت مترجمة إلى أكثر من اربعين لغة، عن قدر مقيم من الإبهار والادهاش منذ نشرها في ١٨٩٧، مع صيرورة البطل دراكولا نفسه، الشخصية الخيالية الأكثر تصويراً سينمائياً بعد شرلوك هولمز. ثمة فيلم انكليزي، أُنتج في ١٩٦٢، كان مسؤولاً عن خمسة آلاف حالة إغماء في دور السينما، ٧٥ بالمئة منها ذكور. يفترض ان كمية الدم التي تراها النساء أكبر من تلك التي يراها الرجال، فضلاً على أن من المؤكد أن الرجال كانوا يرون قدراً أقل من قبل، حين لم يكن مسموحاً لهم ان يحضروا عمليات الولادة. أصدر الدكتاتور الروماني الراحل تشاوتشسكو فرماناً قضى بجعل أحد الأنماط الأصلية لدراكولا، وهو ڤلاد المُخَوْزِق، بطلاً قومياً، في حين اعترف ٢٧ بالمئة من المشاركين في استطلاع اميركي للرأي بانهم يؤمنون بوجود مصاصي الدماء. ثمة ناد للدراجات النارية والدراجات البخارية باسم مصاصي دماء سانتاكروز، ومصاصو الدماء الاميركيون يتواصلون عبر البريد الالكتروني.

إن وَلَع ما بعد الحداثة المهووس بالمنحرف، بالشاذ، بالغريب، وبالعجيب ما هو جزئياً إلاّ تركة موروثة عن الحداثة نفسها. فالحداثة تميل إلى رؤية الحياة العادية حياة ضواحي مَضْجِرة، ولا ترى الحقيقة متكشفة إلاّ عند التخوم المتطرفة. فالبطل التراجيدي هو أي شخص قذفه قطار ٨,١٥

الى بادنغتون فدُفع إلى التخوم. ليست الحركة المجانية، اللفتة الوجودية، التسليم الدائم بالموت، الكلمة الفصل، الحركة الحاسمة المحددة لهويتك إلى الأبد، ليست هذه جميعاً إلاّ حفنة من أساطير جعبة تطرف الحداثة، جنباً إلى جنب مع الايمان بأن اللغة ذاتها هي في حالة بالغة البؤس من الزيف، إلى درجة انك لا تستطيع إرغامها على البوح بأسرارها إلا عبر تطهيرها أو حشوها أو تشويشها. انها ما يمكن للمرء ان يطلق عليه، حاذياً حذو كتاب ١٩٨٤ لجورج اورويل، عُقدة الغرفة رقم ١٠١: فما يقوله بطل أورويل حين يكون قفص كامل من الفئران الجائعة موشكة على ثقب وجنته للاجهاز على لسانه يجب ان يكون، دونما شك، هو الحقيقة. ان أكثرنا ممن نجد أنفسنا في مثل هذا الوضع موشكون على قول أي شيء، فإن من شأن غرابة هذه العقيدة ان تدعونا إلى التوقف. ما الذي يفرض على الحقيقة والتطرف ان يتم اعتبارهما ضجيعين، رفيقي فراش واحد؟

يكمن جزء من الجواب في صيرورة الحياة اليومية الآن، متغربة غُربة لا برء منها، وصولاً إلى جعل ما يمكن ان يكون نافذاً ومشروعاً محصوراً بما ينتهك هذه الحياة او يُقْصيها. يبقى القياسي، بمفهوم الفكر الحديث، ظالماً بالفطرة، وكأن هناك شيئاً استبدادياً مظلماً يلف شرعة الحقوق المدنية او العزوف عن البصق في إبريق الحليب. ليست المعايير إلا تلك الانحرافات التي تميل إلى المصادقة عليها - وبما ان جميع الانحرافات هي معايير محتملة، فإن من الضروري ان تكون هي ايضاً مثار شك وارتياب. واذا كان الاجماع هو استبداد الأكثرية، كما يبدو بنظر جان فرانسوليونار، مثلاً، فلا مجال، إذاً، لوجود إجماع ثوري أيضاً. لأن أصحاب هذه الحكمة يتباهون بقالب عقلهم القائم على التأريخ، مثير للسخرية ان يعجزوا عن رؤية الشروط الاجتماعية الخاصة للحداثة منعكسة على مرآة هذا العقل. فبنظر هامويل جونسون كان النموذجي اجتماعياً هو الآسر للخيال، والانحراف هو الباعث على الضجر. كانت لدى جونسون ثقة شعبوية متفاخرة بقوة المعاني الرتيبة الدارجة، وكان يرى اللغة تجسيداً للتجربة العامة، خلاصة مستخلصة من تقطير الممارسات اليومية، أما هذه الأيام، فليس صعباً ان نجد ثوريين يؤكدون قضية العامة، ولكنهم يرفضون لغتها على انها وعي زائف. إن احتفالات ما بعد الحداثة بالشاذ، بالهامشي، وبالانتماء إلى الأقلية، تنتمي، بين اشياء أخرى أكثر ايجابية، إلى عصر بات فيه مفهوم أي حركة جماهيرية ثورية، ولا سيما بنظر اولئك الذين هم أصغر سناً من أن يتذكروا إحداها، جمعاً للأضداد والنقائض.

يرى ديڤنبورت - هينس ما بعد الحداثة على انها الصحوة الأخيرة للقوطي- قضية تؤكد ذاتها الى حدود معينة، لانه يميل إلى قراءة الثاني في ضوء الأولى، قراءة القوطي في ضوء ما بعد الحداثة. غير انه على شيء من الصواب رغم ذلك. من المؤكد أن كلام الشباب الاميركي - وهو عجيب، فظ، شاذ، خبيث، مرعوب- هو الخطاب القوطي، الذي كان، قبل مجيء الحداثة، طاغياً على الساحة بوصفه التعبير الأغنى الذي نستطيع اجتراحه عن الواقعية الأدبية، ومع أن أدوات المسرح المبهرجة المتمثلة ببارونات الشر، رهبان الشَّرَه، عذارى البراءة المُغرّر بهن، خرائب الكآبة، وزنزانات القولبة، قد لا تبدو البضاعة المناسبة للفن الرفيع، فانها قد اضطلعت بأدوارها في نقد عالي النبرة لعقل التنوير، ولا سيما من وجهة نظر النساء اللواتي كن يمثلن الوجه السفلي المكبوت

لذلك العقل. ليس القوطي إلا الظل الغريب الذي يلقيه بتحديقه الذي لا يعرف معنى الرحمة، الا اللاوعي السياسي لدى مجتمع طبقة وسطى، الذي أقحم هواجسه، وأوهامه الاضطهادية في خزّان فنِّه الروائي المحكم، إذا كنا مدعوين إلى تصور أن أفعالنا الاجتماعية اليومية، هي كل الوقت نسج لنسخة مشوهة تشويهاً مرعباً عن نفسها، صفحة يسرى غير مرئية لصفحة حياة اليقظة اليمنى عندنا، فإن من شأن الرُّعب والعُنف الصارخ في القوطيين ان يشكلا أحد الأمكنة التي يمكن كشف النقاب عن هذا الخطاب المخيف فيها.

ثمة حالات أخرى من التناظر بين القوطي وما بعد الحداثي يلمح إليها ديڤنبورت – هينس بقدر يكاد يكون مفرطاً من الإيجاز. إذا ظل الرخيص على الدوام جزءاً من الثقافة القوطية التي هي، بأكثريتها، ثقافة مرعبة بأكثر من معنى، فإن المبتذل وسقط المتاع يضطلعان بدور مواز في فن ما بعد الحداثة. فالمسلسل التلفزيوني الاجتماعي الخفيف الذي يوفر «الصدمات، الإثارة العاطفية الميسَّرة، والحِدَّة المصطنعة عبر تحريك عدد من الشخصيات المقولبة في حبكات ميكانيكية» إن هو، بنظر ديڤنبورت – هينس، إلا الجوهر الحقيقي للقوطي. غير ان التيارين كليهما متقاربان من حيث الولع بحياة المخيمات، بالحركات المسرحية الواعية ذاتياً، وبأساليب المكر على رؤوس الأشهاد. ينتمي عنوان هذا الكتاب الفرعي – «أربعمائة سنة من التطرف، الرُّعب، الشَّر، والخراب»– إلى ذلك الجنس الأدبي. فديڤنبورت – هينس يرى «الأشياء القوطية كما لو كانت في ثورة على الذات البرجوازية المستقرة المتماسكة، محتفلة بهوية الإنسان، بدلاً من ذلك، على أنها (أداء مرتجل) تقوم سلسلة أفعال مؤسلبة بإعادة توليفه وتشكيله بإصرار مطرد وعلى نحو متقطع». وهذا يعني قراءة ما هو قوطي قراءة شديدة النزعة العقائدية عبر موشور ما هو بَعْد حداثي، مع آن راد كليف مؤدية دور كاثي آكر؛ غير أن المقارنة مشحونة بالإيحاءات. من المقنع هنا قراءة كتاب قلعة «أوترانتو» لهوراس واليول على أنه نموذج جيد.

غير أن هناك أوجه تباين مهمة أيضاً. فالقوطي لا يمثل إلا واقعية مدمَّرة أو ممزقة، متطرفة لأن رغبَتَها تَحملِها إلى ما بعد الأنا والتقليد الاجتماعي؛ أما رعب ما بعد الحداثة فينتمي إلى حقبة بات فيها الرُّعب ذاته مألوفاً وتقليدياً، ما يوجب جعله قادراً على السخرية الذاتية على نحو مناسب، إنها ثقافة حقبة شديدة القسوة والشارعية إلى درجة يصعب معها صدمها، فتقطف ثمار سخريتها المترفعة الملتوية من لا جدوى أي محاولة على هذا الصعيد.

أما القوطي فيبقى، على العكس من ذلك، مضحكاً مثل جميع ألوان الحدة المتطرفة، كما على طريقة أي نكتة داعرة. إنه يمكِّننا من الاستغراق في بحر تصوراتنا المكتوبة دونما حياء، فنضحك من عُريه بالذات، بعيداً تماماً عن محتواه.

لا يلبث أي إرهاب مصبوب في قالب فني متمتع بما يكفي من الرسوخ أن يصبح ممتعاً، ومتناقضاً ذاتياً بالتالي. إلى هذا المدى يبقى القوطي سادو– مازوخياً في شكله كما في جزء كبير من مضمونه. نجد متعة في التعرض للرهبة، ولا سيما حين تكون ألوان الرعب المعنية عائدة إلى الآخرين. وكما كان شوبنهاور يعلم، فإننا نجني المتعة من أنماط الرعب جزئياً، لأننا فرحون

بحصانتنا الخاصة إزاء الأدنى الكامن فيها ، فنمكّن إيروس، كما كان يمكن لفرويد أن يقول، من تحقيق انتصاره الخاطف على إله الموت: تاناتوس. ولكن المتعة التي نحصل عليها من قصص الرعب تبقى، لأن رغبة الموت تعني أننا مكافأون بالتدمير في الحياة الواقعية، أيضاً طبعة راقية لأسلوب ردنا على إنذارات الحياة الواقعية. فمثله مثل اللاشعور الفرويدي، يظل القوطي مكثّفاً وميكانيكياً في الوقت نفسه، ملكوت حماسٍ نبيل زاخر بآلات ذات صرير، مناورات بَلْهاء، وقوالب فجة. إنه عالم وجهات مُزيغة للبصر تتولى فيه رفوف الكتب مهمة إخفاء أدوات التعذيب، وما من شيء هو كما يبدو؛ غير أنه متصف أيضاً بالحساسية إزاء الأعماق، جنباً إلى جنب مع تحليه بعدم الثقة بالمظاهر، مفضلاً إبراز العاطفة مع استبعاد صراعاتها.

تماماً كما يقوم فرويد بنزع القناع عن العائلة البرجوازية، فاضحاً كونها بؤرة صراع سيل من الأطماع والأحقاد، تضطلع الرواية القوطية بمهمة قَلْب تلك المؤسسة الأسرية المتآلفة المقدَّسة إلى كابوس سفاح قربى، شَرَهٍ، وعداوةٍ قاتلة. لا يحتاج المرء إلى أن يبالغ في الابتعاد عن الموقد المنزلي ليعثر على هياكل عظمية في الخزائن، تركات مشبوهة، وأعمال عنف إجرامية. كان بورك يتمنى أن يصور المجتمع السياسي أسرة أو عائلة: أما الكُتّاب القوطيون فقد قلبوا المعادلة قلباً مدمراً. يعيد ديڤنبورت – هينس رواية قصة عائلة كنغزبورو غير العادية، وهي عائلة من قلعة ميتشلزتاون الإيرلندية، التي فاق تاريخها ركيزتها القوطية البائسة على أصعدة الغرابة والشذوذ والمبالغة. فأحد أفراد عائلة كنغزبورو فضَّل، بعد تحطيم رأس ذلك الذي أغوى ابنته، أن يحاكَم أمام مجلس اللوردات الإيرلندي، بعد أن كانت ابنته قد أسقطت جنينها، وفَقَدَتْ عَقلَها، ثم ما لبث جميع أعضاء المجلس، دون استثناء، أن وجدوا كنغزبورو القابع في ملابس داكنة، حداداً على الرجل الذي كان قد قتله، والواقف تحت فأس الجلاد المرفوعة غير مذنب.

أما ابنه جورج الذي أمر محاصصيه من الفلاحين بالاجتماع في صالته لتفسير دوافع إحجامهم عن التصويت له في أحد الانتخابات، فقد أصيب بالجنون أمام أعينهم. وبعد إخضاعه لرعاية طبيب الأمراض العقلية، «لم يكن مستعداً للانصياع لأي شرائع... غير أنه كان قادراً على إبداء رأي حول قيمة البقر». وحين يصل الأمر إلى الصعود الأنجلو- إيرلندي الذي كان مؤلف دراكولا بالذات عضواً فيه، يصبح القوطي، إلى حد كبير، مسألة – كما قال قوطي إيرلندي آخر – فن قائم على تقليد الحياة. ظلت ماري وولستونكرافت مربية بنات كنغزبورو لبعض الوقت، فضلاً على أن مساعد طباخ يدعى كلاريج ما لبث أن افتتح فندقاً بلندن فيما بعد.

إذاً كان الطابع الشيطاني المرعب للقوطي جذاباً ومغرياً، فإن السبب يعود، في جزء منه، إلى أن الشيطان ممسك بجميع الأوتار والألحان الفضلى. ولكن لماذا؟ تبقى الفضيلة، بنظر اللاهوت التقليدي قضية طاقة وفرح، والشر حرمان خالص، قد ينجح الشر في إحداث الكثير من الضجيج، إلا أن الغبار والحرارة اللذين يثيرهما مُستمدان من نوع من العجز عن الحياة، وهو ما يُبْقي الجميع عاجزين عملياً عن ان يكونوا في الجحيم، ينبغي للعنة أو الهلاك أن تعني الموت. غير ان على هذا كله أن يبدو مختلفاً حين تكون الطبقات الوسطى في صعود، فما إن تصبح الفضيلة

تلك المادة الجامدة البليدة والميتة المتمثلة بالاقتصاد، التقتير، الحصافة، الاعتدال، الإذعان، والكبت الجنسي، حتى يغدو الشيطان أكثر قدرة على تدشين نادٍ مزدهر للأنصار والمُعْجَبين. والنزعة الشيطانية، أو «عبادة الشيطان»، ليست، بهذا المعنى، سوى الوجه الآخر لحياة الضواحي الرتيبة.

فالغرباء الشاذون الذين يسكنون أطراف إحدى الروايات الدكنزية يمثلون، كما سبق لجون كيري أن لاحظ، الانتقام السادي الذي يفرضه النص على مساره القصصي المنمق العائد إلى الطبقة الوسطى، ما من أحد كان مستعداً لدعوة أوليڤرتويست إلى العشاء إذا كان قادراً على إيقاع فاغين في الفخ. كان متعيناً على ساموئيل ريتشاردسون أن يبقى على يقين بأن كلاريسا القديسة المتبتلة كانت باعثة على الضجر، تماماً كما كان متعيناً على مبدعة إيما وودهاوس أن تدرك أن فاني برايس الفاضلة لم تكن حُزْمة مَرَح؛ إلا أن ريتشاردسون وأوستن يتحديانا أن نتصور كيف تستطيع الفضيلة، في ظل ظروف اجتماعية قائمة على النهب والسلب كهذه، أن تكون أي شيء آخر في أي من الأوقات. تبقى تطرفات ما هو قوطي معتمدة على أنماط اعتدال الواقعية، تماماً كما يمثل الجسد «الشرير» لما هو قوطي - وهو المتوحش، المشوّه، الشهواني - التوق الخاطئ للجسد «الخير»، المطهر الذي يعمر الضواحي.

ثمة وَجه شَبَه آخر بين ما هو قوطي من جهة، وما هو ما بعد حداثي من جهة ثانية، وإن بقي على ما يبدو خارج نطاق ملاحظة هذه الدراسة، يكمن في غموضهما السياسي. يشير ديڤنبورت - هينس إلى أن الفن الروائي القوطي هو «لا شيء إذا لم يكن معادياً لآمال التقدم»؛ وهو يظل، رغم كل سعادته بالتطرف والمعاكسة، واضح العُصابية إزاء الانتفاض السياسي. وكما يعلق بحصافة، فإن فن العمارة القوطي كان تذكيراً بمفهومي التراتب والاستقرار الاقطاعيين اللذين طالما دأب جزء كبير من الأدب القوطي على نسفهما. غير أن الكتابة القوطية ليست تحويلاً للمجتمع بمقدار ما هي ثورة تقوم بها الذات، ويمكن قول شيء شديد الشبه بهذا عن سياسة ما بعد الحداثة. جزء كبير من الأدب القوطي جريء جنسياً في وقته، ومن شأن كثرةٍ من ثقافة ما بعد الحداثة أن تكون كذلك، إذا كانت كلمة «جريء» لا تزال تحمل معنى، أيَّ معنى. غير أن النزوع الجنسي يستطيع في الحالين كليهما أن ينوب عن صراعات سياسية أخرى، في عملية إزاحة تهم نظرية التحليل النفسي التي أعادت اختراع الجنس بما يتناسب مع عصرنا. وفي حالة روائيين قوطيين ينتمون إلى أواخر القرن الثامن عشر مثل «مونك» لويس وآن راد كليف، كان هذا عائداً، إلى حد كبير، إلى موقف محافظ من الأحداث الثورية الجارية في أيامهما، في أنه، فيما يخص ما بعد الحداثيين، عائد، إلى حد كبيرة مرة أخرى، إلى عدم وجود أحداث ثورية جارية على قدم وساق، فيما يبدو. إذا كانت الكفاحية العمالية ميتة، الماركسية مُدانة، والقومية الثورية تعبة، فإن ساحة الجنس تستطيع ان توفر صيغ صراع الصراع على السلطة، الرمزية، والتضامن المتضائلة باطراد يوماً بعد يوم في السُّوح الأخرى، جنباً إلى جنب مع فرص أرحب لتحقيق مكاسب سياسية.

ينصَبُّ الفن القوطي كله، كما يقر هذا الكتاب، على موضوع السلطة والسيطرة: فالعمل الروائي للشقيقات برونتي، الذي يكاد يخلو من أي علاقة انسانية غير منطوية على نوع من الصراع السادو-مازوخي على السلطة، هو أدب قوطي بهذا المعنى بالذات. إن الأدب القوطي واحد من المغامرات الخيالية المبكرة المقتحمة لما نستطيع هذه الأيام أن نطلق عليه اسم السياسة الجنسية، متعقبين بجرأة خطوط السلطة المتوغلة في ثنايا الذات الانسانية وصدوعها. إلى هذا المدى يبقى فوكو منظِّراً قوطياً حتى العظم. غير أن الثورية [الراديكالية] الجنسية في الأدب القوطي لا تنطوي، مثل جزء كبير من فكر ما بعد الحداثة، على أي سياسة ثورية عموماً. إذا كانت السادو- مازوخية قادرة على كشف النقاب عن الجنس وإبراز حقيقة كونه مسألة سياسية، فإنها قادرة أيضاً على إثارة مباهج الإذعان. لم يكن كل «قوطي» سادياً، (وساد هذا هو أحدحَمَلَة راية الثورة الاجتماعية، يكرس له هذا الكتاب عدداً من الصفحات الرائعة).

إن قيام ديڤنبورت – هينس بضمّ كل من الكساندر بوب، إيرل شافتسبري ومهندس العمارة وليم كَنْت، إلى قائمة القوطيين لديه، يلقي ما يكفي من الضوء على هذه الحقيقة. فثقافة انكلترا القرن الثامن عشر السائدة لم تكن على طرفي نقيض مع الشذوذ الجامح، ولا سيما في ميدان الابتذال والهبوط إلى القاع. أو على صعيد الشعر الملحمي الذي يزاوج بين التناظر والحرية، بين الإيقاع المنتظم للوزن وانحناءات وتعرجات الصوت المتكلم. إن الأسْمى أو الأعلْى، وهو مفهوم جمالي يُكثر فرسان ما بعد الحداثة من إدانته بوصفه مفهوماً مخرِّباً، لا يلبث أن يتحول بين يدي بورك إلى هالة وسيطة توظفها السلطة السياسية من أجل تأمين انصياعنا. فالايديولوجية الانكليزية لم تكُف قط عن التحلي بما يكفي من الحصافة اللازمة لإدخال قسطٍ عادل من الخيال والانطلاق الحر، من تلك المصادفة العنيدة التي تقاوم المخططات العقلانية المتزمتة المفرطة لدى الفرنسيين اللانسانيين.

ومع ذلك، فإن ما يفعله بوب، كَنْت، وشافتسبري في دراسة عن الفن القوطي أمر جدير بالطرح. يبقى قوطيو ديڤنبورت- هينس حَشداً غريباً لأناس متنافرين، حشداً يضم، فيمن يضم، كلاً من غويا، بيرانسي، فيوزلي، وليم شنستون، بايرون، هوثورن، إيڤلن وو، فوكنر، بوبي زد. برايت، ودانييل لينتش. لا شك أن الفن القوطي، متلوِّن تعريفاً كما هو من حيث النوعية، غير أن المرء لا يستطيع تجنب الاحساس بوجود قَدر معين من التعسف في الانتقاء. لا تكمن المشكلة في أن أياً من المؤلفين المعروفين قد جرى إغفاله؛ لعلها كامنة في وجود عدد من المتطفلين ذوي الأشكال الغريبة، مع نوع من الانحراف غير المتوقع بين أشكال الفن. إن واحدة من أعظم الدراسات التي تناولت الفنَّ القوطي، أعني مقال رَسْكِنْ بعنوان «طبيعة ما هو قوطي» تم تجاوزها بصمت. وكذلك فإن ديڤنبورت- هينس لا يبدو مكرّساً كثيراً من الوقت للتفكير الفعلي بموضوعه، فالذيل النظري الوجيز الذي ينتهي، على شيء منَ الاستعجال، بنوع من الزَّخْرفة عن «الخيال القوطي» الذي لا يموت، متبوع بحشد واسع من خلاصات الحَبكات والتواريخ الملفقة،. مقسماً ببراعة من حيث الأسلوب بين المستوى الأكاديمي والقارئ العام، يقوم القوطي باذابة موضوعات المرأة،

الجنس، الجَسَد، اللُّغز، الحساسية، والأُحْجية في بوتقة واحدة. من الصعب في أجواء هذه الأيام الثقافية تصور إخفاقه في كسب دائرة واسعة من القراء، وهو بالتحديد ما كان مستهدفاً بالتأكيد من تركيبه.

نشرت المادة للمرة الأولى بعنوان (نَفُور من الأعماق)
(عرض لكتاب القوطي: أربعمائة سنة من التطرف، الإرهاب، الشر، والخراب، تأليف ريتشارد ديڤنبورت – هينس) في دورية لندن رفيو اوف بوكس، ١٨/٣/١٩٩٩.

-٣-

المدن الفاضلة أو فراديس الأحلام(١)

لعل أدب المدن الفاضلة هو الشكل الأدبي الأكثر تقويضاً للذات. إذا كان أي مجتمع مثالي غير قابل للتصوير إلا بلغة الحاضر، فإنه يخاطر بخذلانه فور كلامنا عنه. فأي شيء نستطيع الكلام عنه، يجب أن يكون بعيداً عن الآخرية التي نرغب فيها. والمدن الفاضلة أو فراديس الأحلام تتمرد على جاذبية الحاضر الأحادية، وهي إذ تفعل ذلك تجد نفسها عاكفة فقط على إعادة انتاجها. وما كل الكتابات الحالمة بالفراديس إلا كتابات مُثْقَلة بالكوابيس في الوقت نفسه، لأنها لا تستطيع، مِثْل الأعْلى، والأسْمى عند كانط، إلا أن تذكرنا بحدودنا الذهنية، وهي دائبة على السعي إلى تجاوزها.

تتجلى المشكلة نفسها في عمليات وصف الغرباء، التي تكون جميعاً تقريباً ألواناً عبثية من إضفاء الصفات الإنسانية على هؤلاء الغرباء. يتضح أن الكائنات التي ينبغي أن تكون قد انطلقت باتجاه الأرض منذ ملايين السنين، شديدة الشبه ببادي آشداون، باستثناء قاماتها القزمة، وأصواتها الرتيبة المشؤومة. ثمة سفن فضائية قادرة على إحداث ثقوب سَوْداء تتحطَّم في صحراء نيڤادا، في حين يبدي ركابُها اهتماماً مثيراً بالأسنان والأعضاء التناسلية البشرية، إن كلامهم وأجسادهم مختلفان اختلافاً غير مفهوم عن كلامنا وأجسادنا، فيما عدا كونهم يتكلمون ولهم أجساد. لا مجال لاحتمال حصول أي عمليات اختطاف من جانب غرباء، لأن أي غرباء قد يكونون مهتمين باختطافنا سيكُفُّون عن أن يكونوا غرباء. ليست الصحون الطائرة الفضائية، مثلها مثل المدن الفاضلة، سوى حالات ظهور [شبيهة بما يُتصور أنه حاصل في عيد الغطّاس] للماوراء الذي يؤكد حقيقة أننا عاجزون تماماً عن الإمساك به وبلوغه. إن الأجناس الأدبية الأشد أَسْراً للعقول توفِّر أدلة تثبت استقامتنا غير القابلة للشفاء.

تبقى جملة المدن الفاضلة أو فراديس الأحلام المستمدة من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، من تلك النوعيات التي جمعها غريغوري كلايز في هذه السلسلة الأنيقة من الأجزاء، غريبة تحديداً بسبب كونها عادية. فما يبدو «عائداً إلى عالم الحلم»، بمعنى المبالغة في اللا واقعية، حول

هذه الفراديس، إن هو، تحديداً، إلا عجزها عن تصور عالم مختلف اختلافاً لافتاً عن العالم المحيط بها. في نموذج صارخ من نماذج النزعة البوهيمية يعكف حالمو الليدي ماري فوكس في قصة «رحلة الى قلب هولندا الجديدة ١٨٣٧»، على عقد حفلات وجبات سريعة عابرة في المقاهي بدلاً من ولائم العشاء الفاخرة. أما في وصف «صالة ألْفيَّة» (١٧٧٨) تأليف سارا سكوت، فإن فردوس الأحلام قصر ريفي في كورنوول، بيت رعوي انكليزي مسكون بنساء أقزام يعزفن البيان القيثاري، ويتعهَّدْن شجيرات الزينة.

فردوس الأحلام هذا بالذات تفوح منه روائح عطرة، في حين أن أكثريتها أمكنة لا رائحة لها مطهرة، منظمة وشديدة الحساسية على نحو لا يطاق، أمكنة لا يكفُّ أهلُها عن الثرثرة لساعات طويلة، عن مدى كفاءة ترتيباتهم الصحية، أو مدى إتقان نظامهم الانتخابي. حقاً، يبدو أن الكلام هو الشيء الوحيد الذي بقي لشعب وصل تاريخُه الى نهايته، شعب يعتمد في تغيير حياته الرتيبة والفوز بشيء من اللَّهْو، على مجيء زائر غريب من السماء، فيبادر الى شرح معتقداته اللاهوتية على مسامع هذا الزائر. فعالم تشارلز روكروفت المثالي في «انتصار النساء» (١٨٣٨) عالم قائم على نظام مفرط النبل على نحو مخيف، نظام متخم بأطيب ألوان الطعام، عامر بحشود من الفنانين الطيِّعين الذين تتولى الدولة مهمة تمويلهم، ولكل شخص مقصورته في الكنيسة. أما الرحّالة القادم من الفضاء، الذي يحط على بقاريا على متن احد الأجرام، فيقدم تقريراً يقول فيه أنْ لَيْسَ هناك نساء في عالمه-حالة يراودك الشك في أنها الأقرب إلى الحالة الأبوية المثالثة التي استطاع روكروفت ابتداعها، وإن كان مصيرُ غريبه متمثلاً بالسقوط هياماً بحب أنثى أرضية. وكتاب «مذكرات كلوفرنوك» (١٨٤٦) لدوغلاس جيرولد- وهو سَرْدٌ نموذجي لا يشكو من شيء، لا يلبث أن يمتلئ بقدْرٍ استثنائي من الدهشة إزاء احتمال قيام الصِّبْية بتمزيق سراويلهم لدى تسلُّقهم الأشجار لقطف التفاح- يطير حماسة لمجتمع خيالي ما زال ينعم بالضرائب، بالسجون، وبالفقر.

مهما كان المحتوى المتطرف أو الجذري، فإن شَكْلَ مثلِ هذه الكتابات الحالمة بالفراديس، يقوم بإعادة عَكْس العالم الفعلي أمامنا في ثوب جرى إصلاحه بلطف، فيساعد، إذن، على تعزيز هذا العالم وترسيخه. تبقى هذه الكتابات نصوصاً عن نهاية التاريخ، نظائر روائية لفرانسيس فوكوياما، تنفي إمكانية تغيير الواقع عبر الإعلان عن كيفية تحسينه بالذات. فرواية «جزيرة الحرية» (١٨٤٨) تتحدث عن نبيل أرستقراطي متنور ينفذ تجربة مساواة إنسانية في إحدى جزر البحار الجنوبية، وهو مشروع لا يلبث أن يخفق إخفاقاً يبعث على الأسى. فمغزى تصورك لمجتمع بديل، ولا سيما في عام الثورات الأوروبية، إن هو إلا تأكيد لاستحالة تنفيذ مثل هذا المشروع. لا يلبث الآخر أن يغدو بُعْبُعاً: يقدم لنا كتاب «قدرة فهم الإنسان ومداه» (١٧٤٥)، تأليف جون كيركبي وحشاً نبيلاً في جزيرته الفردوسية، أعطى صورة شبه كاملة لمجمل الدين في انجلترا القرن الثامن عشر وصولاً الى شخصيات البلاد تقريباً، عبر مجرد الملاحظة الدقيقة للعالم الطبيعي من حوله.

لعل نموذج جميع هذه الأعمال الروائية هو روبنسون كروزو، لأن ما ينطوي على قدْرٍ كبير من

العزاء حول الكتاب هو الأسلوب الذي يعتمده البطل للتغلب على سلسلة طويلة من الظروف غير المألوفة، على نحو غريب عبر ممارسة عقلانية انكليزية خالصة. مشجع حقاً أن يرى المرء كروزو وهو عاكف برشاقة على قطع الأشجار وغَرْس الأوتاد تسييجاً لحظيرته، كما لو كان في أحد الأقاليم الريفية الانكليزية. وإذا ما تسنى لك أن تقتنص أحد وحوش البحر في مثل هذه الحكاية، فإنك تفعل ذلك لا لشيء إلا لاعتصار الزيت منه. كذلك نرى أن رواية «رحلات غليڤر» تقوم، هي الأخرى، بتوظيف هذه التقنية، إذْ تعرّفنا على عوالم غريبة يتضح أن سكانها الأصليين شديدو الشبه بنا، خلافاً لما قد يوحي به مظهرهم الخارجي، وبالفعل فإن الرواية ما كانت لتنجح لو لم يكن الأمر هكذا-لأن على غليڤر أن يتقاسم بعض المميزات الثقافية لليبوتيين والبرودنغانيين حتى يَصْلُحوا أدواتِ سخرية بمجتمعه من ناحية، ولأن الآخر الحقيقي كان من شأنه أن يبقى غير قابل للفهم من ناحية ثانية.

ألاّ تكون جملة هذه السلالات، المخلوقات القَزَمية، الحيوانات العاقلة ذوات القوائم الرباعية، وجماعات الهالكين اللا أخلاقيين مختلفة عن مواطني بيرمنغهام صفعة موجهة، بمعنى من المعاني، إلى الثوريين الحالمين بالفراديس الذين كان سويفت يمقتهم: من غير المكن أن يكون ثمة أي شيء خَلْفَ حدود ما هو معروف سلفاً. غير أن ذلك، بمعنى آخر، إنْ هو إلا ضربة عنيفة موجهة إلى فلاسفة التنوير الذين أصروا، انطلاقاً من الثقة بالذات، على الإيمان بوجود طبيعة إنسانية كونية شاملة. فالليليبوتيون يثبتون، فعلاً، أنهم شديدو الشبه بنا، لسوء حظهم. وغليڤر نفسه لا يستطيع بلوغ أي قَدْر من الموازنة بين الاستمرار في الترفع فوق هذه الثقافات والانخراط مَرَضياً في تبني وجهات نظرها. وإذا كان يُخْضع ملك بوردنغانغ لعملية غسيل دماغ نزعة تعصبية شوڤينية انكليزية متحجرة الدماغ، فإنه مزهو زهواً أحمق باللقب الذي أنعم به الليليبوتيون عليه، وناكر بإباء لتهمة ممارسة الجنس مع أنثى لا يتجاوز طول قامتها بضع بوصات. من شأن المبالغة في التوق الى احتضان الآخرية الثقافية، أن تعني فَضْح خللٍ معين في هوية المرء الخاصة، وغليڤر الذي لا يلبث آخر المطاف أن يغدو مؤمناً بأنه حصان، يفقد، أخيراً، سيطرته المهزوزة الهشة على الذات ويغرق في بحر الجنون واليأس.

يكْمُن مَكْر «رحلات جليڤر» في توظيف ثقافات خيالية لإقصاء ثقافتنا وتقويض استقرارها. وهذا يعني وَضْعَ مسلماتنا جانباً، وهو أمر تجده الكتابات الأقل شأناً، المجموعة هنا، مستحيلا على ما يبدو. تبقى جملة هذه التحليقات الخيالية الحالمة، رغم كل ما تدعيه من مثالية مفترضة، أعمالاً واقعية عنيدة، دائبة على عرض عالم مألوف على نحو يبعث على الاطمئنان وإن ظلت تصرخ مطالبة بتغييره. كان لا بد لهذا التناقص بين الشكل والمضمون من أن يجر وراءه ذيلاً مستقبلياً طويلاً: صحيح أن مسرحيات بيرنارد شو قد تطلق رسائل متفجرة، غير أن الدقة الحانية التي تميز قيام أنماط إخراجها بتفصيل دقائق الأثاث أو ألوان جوارب الوصيفة أو المربية تشي بواقع كثيف الجمود يتعذر طَرْقُه وتسويته.

كتابات القرن الثامن عشر الحالمة بالفراديس هذه موجودة على هوامش المكان لا الزمان. تجري

أحداثُها في أكثر الأحيان في البحار الجنوبية لا في حقبة مقبلة ما، لأن مؤلفيها لا يمتلكون مفهوماً محدداً للتقدم التاريخي، فتبقى وظيفتهم متمثلة بالتعليق على الحاضر بدلاً من عكس مستقبل مرجو. ليسوا شديدي الاهتمام بكيفية الانتقال من عالم المواقع الى عالم الخيال والحلم، على النقيض من كتاب «أنباء من لا مكان» تأليف وليم موريس، الذي هو، كما لاحظ بري آندرسون، كتاب الأحلام الاشتراكي الأنْدَر، الكتاب الذي يصف بشيء من التفصيل كيفية وقوع الثورة عملياً. وليسوا، في الوقت نفسه، مهتمين اهتماماً خاصاً بالمظهر الذي تظهر به مُدُنُهم الفاضلة. يتم إعداد الخلفية بأسلوب نمطي خالص، عبر إقحامها في صيغ التطرف في بريطانيا العام ١٨٤١، أو نتائج قانون الاصلاح (١٨٣١)، التي تبدأ بمبادرة الراوي الى القول بهدوء: «حدث أن غرقتُ أواخر سنة ١٨٣١ في غفوة عميقة، استمرت دون إزعاج حتى نهاية سنة ١٨٤١». ليس مطلوبا منا أن نتساءل عن كيفية دوام نومه عشر سنوات، أكثر من افتراض استعدادنا لقبول الجواب الإيمائي مقنعاً تشريحياً. لدى استيقاظه من غفوته يجد راوي الحكاية المغفلة أخاه حانياً عليه بإشفاق، بادياً أكبر سناً بأربعين عاماً، بدلاً من عشرة، مما كان رآه للمرة الأخيرة. وهذه الشيخوخة المبكرة التي جاءت قبل وقتها، إن هي إلا نتيجة قانون الإصلاح الصادر في ١٨٣٢، الذي أتاح للدولة فرصة مصادرة ممتلكات والدهما وإرغامه على الذهاب الى المنفى في جنوب فرنسا. كذلك تعرضت خزنتا جامعتي أكسفورد وكامبرج للسطو من جانب الحكومة، وجرى تحويل أساتذتهما الى متسولين، وفتح أبواب قاعات محاضراتهما، دونما حياء أو تقوى، لعقائد دينية أخرى غير عقيدة الكنيسة السائدة. ثم فصل انجلترا وإيرلندا إحداهما عن الأخرى تمزيقاً، هرب الملك إلى هانوفر، حشود السكان الغاضبة مشغولة بتنفيذ الإعدامات السريعة بعد محاكمات صورية، وأم الشقيقين قد ماتت كمداً.

لعل الشيء الأخير الذي تهتم به هذه الأعمال هو العالَم الغائب، عالم الغَيْب، عالم ما وراء الأفق. ليست الأكوان البديلة إلا وسائل لإرباك العالم الذي نعيش فيه: ليس الهدف هو الذهاب إلى مكان آخر، بل استخدام المكان لآخر صورة عاكسة للمكان الذي أنت فيه. وكلما أصبح عالم الحلم أقوى ارتباطاً بهواجسنا، غدا أقل انصافاً بالحلم. يقوم بطل وليم تومبسون في «الإنسان على القمر» (١٧٨٣) بقذف ثعلب تشارلز جيمس إلى الفضاء، فيعْلَق بثؤلولة على أنف القمر، غير أن النقاش السياسي الذي يلي كان ممكناً أن يجري في أي مقهى لندني. أما الرواية الهَزْلية الجمهورية التحريضية «رحلة إلى القمر» (١٧٩٣)، التي تتضمن تشهيراً ظالما بأمير ويلز، فتصور مجتمعاً تعكف فيه الأفاعي الكبيرة على اضطهاد أخرى صغيرة، إلا أن كل ما عدا ذلك عن إنجلترا مألوف تماماً، حتى أن الأفاعي ينبغي أن تكون مزوَّدة بالأذرع حتى تصبح قادرة على الانخراط في معانقات غرامية.

للعناقات الغرامية مكانها في هذه البلدان التي هي من صُنْع العقل، مع أن فراديس الأحلام الانكليزية عقلانية لا كرنڤالية نموذجياً، أكثر انشغالاً بما هو دستوري منها بما هو دنيوي وشهواني. إن راوية «مغامرات جيمس دوبورديو» (١٧١٩) يجد نفسه في فردوس نباتي بدائي يعكف

سكانه المحرومون تماماً من شَعْر الجسد على القفز عراة في برك الينابيع. أما رواية جيمس لورنس «امبراطورية النير»، أو، «حقوق امرأة» (١٨١١)، التي تجري أحداثها في مجتمع نبلاء ساحل مالابار، فتصور جماعة متحررة تتمتع فيها النساء بحرية اختيار عشاقهن، ولا تتم رعاية الاطفال إلا من قبل أمهاتهم. يُقصد من السِّمَتَيْن أن تكونا نسويتين وإن كانت الثانية أكثر مناشدة لمؤلف ذكر. إن البطل ذا العقلية الليبرالية سعيد برؤية أسراب من النساء الصغيرات العرايا لاهيات دون حياء، رغم أن سؤال ما إذا كانت هذه السعادة إيديولوجية كلياً يبقى معلّقاً. وفي رواية «حياة ومغامرات بيتر ولكنز»، يُقْدم البطل المتنور على الاقتران زواجاً بإحدى سكان مملكة سوانغيا الخيالية، ثم لا يلبث أن يكتشف لَيلة زفافه أن جَسَدها مغلف كلياً بجلد اصطناعي. متوجساً من احتمال حرمانه من حقوقه الزوجية «لإشباعي غريزياً من ناحية ولزيادة الجنس من ناحية ثانية»، يَنْقَضُّ ولكنز المتحسس على «مجموعة كبيرة من الرفوف العريضة المكتنزة، الشبيهة بحَسَك الحوت، الكامنة تحت غلافها، المغلفة لجسدها بإحكام». وظاناً أن جلدها الثاني «قد يكون متصلاً، كالمشدات إلى حد ما، مدّ يده إلى الخلف بحثاً عن الوصلة؛ ما يدعو للأسف هو أنه لا يهتدي إلى أي فتحة دخول، غير أن المرأة تسارع بغتة إلى خلع قشرتها بطريقة عجيبة ما، وتلقي بجسدها في حضنه». إنها حكاية تخديرية موجهة إلى الليبراليين: فأولئك الذين يتوهمون أن من الممكن وضع التباينات الثقافية جانباً دون اكتراث قد يواجهون مصير عُمْرٍ من العُزُوبَة القَسْريّة.

صحيح أن كليز يعيد طباعة عدد من الأعمال اللاحالمة (او المعادية للكتابات الحالمة بالفراديس) الشهيرة مثل «راسيلاس» تأليف جونسون، ومحاكاة بورك التهكمية التي حملت اسم «دفاع عن المجتمع الطبيعي» (١٧٥٦)، إلا أن أكثرية نصوصه المختارة غامضة، فجّة، ومثقلة بالأسى. لعل أحد الاستثناءات هو كتاب الاشتراكي الأميركي جون فرانسس بْرَيْ بعنوان «رحلة من عالم الأحلام» (١٨٤٢)، وهو عمل تهكمي تحرري لاذع مهدئ إلى جون ويلكس، يعاين السياسة والدين الانكليزيين من وجهة نظر ضيف قادم من عالم الأحلام. يجد الزائر «آنجلوس، مكاناً مزدحماً بمخلوقات بشرية، ملابسهم رثة، أنصاف جياع يعبدون في -فو-فوم، الذي هو إله يعيش في بْلَسُّو، له عدو لدود هو أحد سكان بلازو ويدعى بلاكو-جاكو. كانت أربعينيات القرن التاسع، مثلها مثل العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، زاخرة بالكتابات الحالمة لأسباب سياسية واضحة، غير أن هذه الكتابات، ومعها الصحافة السياسية التي هي نفسها بصورة مضمرة، هي الأشكال الأدبية الأقل دواماً والأسرع زوالاً، بانية ممالكها المثالية لمجرد ترسيخ كابوس طائفي ضيّق ما في الزمن الحاضر. ما من شكل من أشكال الخيال والفنتازيا كان يمكنه أن يكون أكثر إقليمية وابتذالاً. أما مع حلول نهاية القرن التاسع عشر، بعد صدور عمل موريس الكلاسيكي العظيم، فإن مهمة تصور الآخر والآخرية كان من شأنها أن تنتقل إلى الخيال العلمي، الذي اضطلع بأدائها بقَدْر أكبر بكثير من الحيوية والنشاط.

ثمة نوعان من المثاليين الحالمين بالمدن الفاضلة: ثمة أولئك الذين يؤمنون بمجتمع مثالي من

جهة، وأولئك الذين يرون أن المستقبل سيكون شبيهاً، إلى حد كبير، بالحاضر، من جهة ثانية. وبين هؤلاء وأولئك هناك الواقعيون الذين يسلّمون بأن المستقبل سيكون مختلفاً كثيراً، وإن لم يكن أفضل بالضرورة بأي من الأحوال. يبقى الزعم القائل بإمكانية تحسين شؤون الإنسان كثيراً موقفاً واقعياً، أما الذين يحلّقون فعلاً فوق السحب معزولين تماماً عن الواقع، فهم الذرائعيون (البراغماتيون) العنيدون الذين يتصرفون وكأن حلويات الشوكولا الرائجة، أو صندوق النقد الدولي، سيبقيان معنا مدة ألفي سنة أخرى. ليس مثل هذه النظرة، ببساطة، إلا عكساً لفيلم الصور المتحركة التلفزيوني «حجر المسن»، حيث الماضي البعيد إنْ هُو إلا حياة الضواحي الأميركية مضافة الى الديناصورات. سار انبهار القرن الثامن عشر بالكتابات الحالمة جنباً إلى جنب ويداً بيد مع الحملات والغزوات الامبريالية، بوصفها-الكتابات الحالمة بالمدن الفاضلة-معادلاً روحياً لمشروع الاستعمار. لعل إحدى وظائف الجنس الأدبي كانت متمثلة بإخضاع الاختلاف الثقافي لهيمنة الهوية الغربية، دون إلغاء الغرابة أو المجلوبية التي أبقت التتار والتونغان جديرين بالكتابة عنهم في المقام الأول.

تكمن مفارقة الكولونيالية الباعثة على السخرية، في أنها لا تستطيع إلا أن تغازل فكرة النسبية الثقافية في اللحظة التي تكون فيها بأمس الحاجة إلى تأكيد القيمة المتفوقة لطريقتها الخاصة في تسيير الأمور وصُنْع الأشياء. وبما أن هذا ينطوي على نهب ثقافات أخرى، فإن الكولونيالية تجد نفسها، حتمياً، في مواجهة الحقيقة الفضائحية المؤكدة لواقع أن هذه الثقافات غريبة بعمق من ناحية وهي حالة عملية جيدة من ناحية ثانية. من المؤكد، بالفعل، أن الكولونيالية كثيراً ما تعوّل، في سبيل فرض حكمها السياسي، على حقيقة امتلاك البلدان الخاضعة لها قيمها ومؤسساتها المتماسكة الخاصة. لم يكن حُكْم الوحوش الحقيقيين ممكناً، لافتقارهم إلى مفهوم السلطة والخضوع.

تشي حقيقة كونك قادراً على هزيمة مجتمع آخر، بأن عليك ألا تفعل، لأن من شأن جواز الأمر أن يتطلب كون السكان الأصليين على درجة كافية من الشبه بنا، بما يجعل الأمر مثار شك على الصعيد الأخلاقي. أما إذا كانوا، بالمقابل، عاجزين عن الوصول إلى مستوانا من المدنية فإنك، عندئذ، تستطيع توظيف هذه الحقيقة لتبرير استغلالهم، إلا أنك ستضطر إلى التخلي عن السعي إل عَقْلَنة ذلك الاستغلال بحجة أنه جزء من سيرورة تحضيرية.

غير أن الكتابات الحالمة ليست حصائل الكولونيالية فقط، إنها أيضاً محاولات لتصور حالة بعدها. إلا أن على جميع مثل هذه المراهنات أن تبتاع وقائعها الفعلية مقابل ثمن معين. فالطاقات الموظَّفة لتصور عالماً أفضل قد تساعد على حرف الطاقات المكرسة لتحقيقه. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، من شأن عَكْس المستقبل أن يشكل محاولة للتحكم به شبيهة تماماً بما تفعله مع الحاضر. إن مستبصري عصرنا الحقيقيين هم أولئك المتخصصون المكلفون بالغوص في أعماق النظام الاقتصادي، وطمأنة أربابه إلى أن أرباحهم آمنة لمدة ثلاثين سنة أخرى. أما معارضوهم فهم الأنبياء الذين لا يكونون، مثلهم مثل أسلافهم في العهد القديم، مهتمين بالمستقبل

إلا للتحذير من أن من المحتمل أن يكون كئيباً إذا لم نغيّر طرائقنا.

كان ڤالتر بنيامين يرى أن حظر اليهود للصور المحفورة يتضمن رفضاً لتحويل المستقبل إلى معبود. ومن اللافت أن ما تنطوي عليه أعمال اليهودي ماركس، الذي اعتبر مهمته متمثلة لا بوضع خريطة لمملكة المستقبل، بل بحل التناقضات المعرقلة لمجيئها، من توقعاتٍ حالمة. وما إن يتحقق المجتمع العادل، حتى يبادر ماركس ورهطه إلى وضع حد لعملهم: لن يكون ثمة ثوريون في القدس الجديدة، لأن خطابهم ينتمي إلى الحاضر مثله مثل لغة إدارة الانسان. تبقى الكتابات الخيالية اليسارية الحالمة بمجتمع خال من الامتيازات شواهد على الامتيازات التي تتبرأ منها، فكما كان اوسكار وايلد يعلم، ثمة شيء عاطل وتافه على نحو استفزازي في ابتداع عوالم أخرى، وهو مسعى يمكن لأي كان ان ينخرط فيه مباشرة طالما أنه قادر على سَلْق بيضة. غير أن وايلد كان أيضاً يدرك أننا نحن المخلوقات المركبة من لحم ودم، بحاجة إلى مثل هذه التصورات الأمر الذي جعله يقدم نفسه شخصاً غارقاً، في ملذاته الذاتية إلى درجة لا تطاق من ناحية، والنَّبيَّ المُبَشِّر بمستقبل لن يكون فيه الآخرون بحاجة الى العمل من ناحية ثانية. تزودنا هذه المجموعة بصور أخرى عن المدن الفاضلة، وإن كان كل من يستطيع الحصول عليها يعيش سلفاً في واحدة من هذه المدن.

نُشرت المادة للمرة الأولى بعنوان «يشبهوننا كثيراً»

عرض لكتاب «المكتبات البريطانية الحديثة الحالمة بالمدن الفاضلة» ١٧٠٠-١٨٥٠، ٨ أجزاء، تحرير غريغوري كلايز

في دورية لندن رڤيو أوف بوكس، ١٩٩٧/٩/٤.

-٤-

المدن الفاضلة أو فراديس الأحلام (٢)

لرَسّل جاكوبي باعٌ طويل في دنيا العناوين المتشائمة. فبعد عنواني «فقدان الذاكرة الاجتماعية» و«جدل الهزيمة»، جاء عنوان «المثقفون الأخيرون»، ثم ما لبث أن التحق بالمركب الآن عنوان «نهاية الحلم بالفردوس». ثمة، بالطبع، أشياء كثيرة، وكثيرة جداً، تجعل اليسار متشائماً، رغم الرفيق الذي أعلن بتفاؤل شديد في المدرسة الصيفية لحزب العمال الاشتراكي العام الماضي أنه «لم يسبق أن توفرت فرص ثورية أكثر». ومع ذلك فإن ما ينبغي لليسار أن يكون مكتئباً بشأنه بالذات، يحتاج إلى قدْر أدق من التحديد. هل انتهت الأحلام الجميلة جراء اللامبالاة وموت الأحاسيس كما يشي عنوان الكتاب الفرعي، أم لأن اليسار في تراجع، أم لأن عربة التاريخ منحدرة نحو الهاوية، أم لأنها غاصت في الوحل؟ لا تقوم هذه الأسباب بإقصاء بعضها بعضاً تبادلياً، غير أن العلاقات القائمة فيما بينها تحتاج إلى معاينة. هل اليسار متراجع، مثلاً، لأن عربة التاريخ منحدرة إلى الهاوية، أم أن العكس هو الصحيح؟

من شأن اللامبالاة أن تبدو علة مشبوهة للتشاؤم. فالناس قد لا يفكرون كثيراً هذه الأيام بالانتخابات السياسية أو بنظريات فضل القيمة، ولكنك إذا ما حاولت أن تقحم الشارع في حديقتهم الخلفية، أن تُلْقي بهم إلى قارعة الطريق، أو أن تغلق مدارس أولادهم، فإن من المحتمل أن يبادروا إلى الاحتجاج بما يكفي من السرعة. من اللامعقول عدم مقاومة أي قوة ظالمة إذا ما كان المرء قادراً على ممارسة مثل هذه المقاومة دون قدر يفوق الحد المعقول من المخاطرة، ومع قَدر معقول من فرص النجاح. مثل هذه الاحتجاجات قد لا تكون فعالة، إلا أن تلك مسألة مختلفة. من المحتمل كذلك أن يبادر الناس إلى امتشاق السلاح إذا أغْرَقتهم بسيول من اللاجئين، أو حَرَمتهم من حقهم في الدفاع عن ممتلكاتهم، وهو أمر ليس مُشرقاً كثيراً، ولكنه ليس عديم الأهمية بالتأكيد. عموماً لا توحي الأدلة المتوافرة بأن جمهور المواطنين مُخَدَّر أو راضٍ وقانع. إنها، على النقيض من ذلك، تشي بأن الناس على درجة ذات شأن من الاستنفار حول عدد من القضايا السياسية المفتاحية، حتى وإن كان احتمال التماسهم للحلول من الاشتراكية، يوازي احتمالات لجوئهم إلى الدروشة النظرية المعروفة باسم النزعة الثيوصوفية. أضف إلى ذلك، أن المثقفين الاشتراكيين السابقين التائبين النادمين الذين يعنِّفُهم هذا الكتاب، وهو محق، على تكيُّفهم مع الرأسمالية ليسوا لامبالين. بل إن بعضهم يبالغ في نبذه للامبالاة، فيفرض أدويته الاصلاحية الشافية لجميع العلل عنوة بحماسة مثيرة للسخط.

ومن غير المحتمل أيضاً أن يكون نظام مضطرب اضطراباً خطراً مثل النظام الرأسمالي، قادراً على أن ينجو بجلده دون التعرض لأزمة كبرى خلال العقود القليلة اللاحقة، وهذه ليست حجة لمصلحة أي مستقبل اشتراكي، ولكنها دعوى ضد نهاية التاريخ. وبالإذن من السيد فرانسيس فوكوياما أقول: إن من المحتمل أن نكون في مواجهة قدر كبير لا قليل من المستقبل. ليس ما يبعث على الخوف هو ألا يفعل التاريخ شيئاً سوى تكرار نفسه، بمقدار ما هو احتمال أن يبدأ بالتفكك عند المفاصل في وقت ما زال اليسار يعاني فيه من الفوضى وانعدام التنظيم، بما يبقيه عاجزاً عن قيادة الثورة العَفوية وتحويلها إلى قنوات مثمرة. من المحتمل عندئذ أن يتعرض عددٌ أكبر من الناس للأذى مما لو حصل العكس. لعل الذرائعيين (البراغماتيين) العنيدين حقاً هم أولئك الذين يقرون بأننا، كما تعلن كتب التاريخ عن جُل الحقب المعروفة، في فترة تغييرات سريعة، وبأن ايديولوجياتهم لن تلبث وبسرعة أن تصبح، لأسباب ذرائعية عنيدة، بالية. يذكرنا هذا الكتاب بأن نهاية الأيديولوجيا، بَلْهَ نهاية التاريخ، التي أعلنها رايموند آرون ودانييل بَلْ منذ زمن طويل يعود إلى خمسينيات القرن العشرين، حين كانت فيتنام، القوة السوداء [قوة زنوج أمريكا]، والحركة الطلابية عند المنعطف، أثبتت أنها نبوءة حَمْقَاء. وبعبارة جديرة بأوسكار وايلد يمكن أن يقال: مؤسف أن يقع المرء في الخطأ بشأن نهاية التاريخ مرة واحدة، في حين ليس الوقوع في الخطأ مرتين سوى الطيش عينه.

ولكن هل بادر اليسار السياسي كله إلى التخلي عن أوراقه مذعناً، كما يبدو جاكوبي مقتنعاً بقنوط؟ ماذا عن حركة المحرومين من الأرض في البرازيل، كفاحية الطبقة العاملة الفرنسية،

التحريض الطلابي المعادي لورشات الاستغلال المفرط في الولايات المتحدة، المعاداة الفوضوية للنظام الرأسمالي، وأشياء كثيرة أخرى؟ حين يقوم جاكوبي بتصوير اليسار كله متحولاً بجُبن وتفاهة عن الاشتراكية الثورية إلى تعددية ما بعد الحداثة، فإنه يكاد لا يعبر إلا عن رأي مجتمعه هو، من منطلق ضيق أفق ما بعد الحداثة. من المؤكد أن الانقلاب الثقافي ليس أميركياً خالصاً؛ غير أن من المؤكد، مرة أخرى، أنه كان أكثر طغياناً وعقائدية هناك أكثر مما هو، مثلاً، بين صفوف اليسار الأندونيسي والجنوب افريقي. وإذا كان اليسار معطّلاً، فهل هذا ناتج عن أنه فقد أعصابه بجبن كما يبدو جاكوبي مضمراً؟ إن كتاب «نهاية الحلم بالفردوس» زاخر، على طريقة أميركا الشمالية المألوفة القائمة على الفرق في التفاصيل، بخطاب رجولي زائف في مسلسلات اجتماعية خفيفة ليبرالية، ثرثرات متأنقة، لغة «خشبية» محايدة، ومفاهيم وديعة «بلا أسنان»، باتت جميعاً وباءً قاتلاً أصاب «القلب النابض» ليسار أكثر اتصافاً بالرجولة الحقيقية. غير أن اليسار ليس متراجعاً لمجرد فقدانه لرجولته. إنه في حالة من التشوش لأنه ليس واثقاً - مثلاً - بما إذا كان التخطيط الاقتصادي الديمقراطي القائم على المشاركة سيكون ناجحاً بالفعل، أم أن شكلاً من أشكال السوق سيكون ضرورياً بدلاً من ذلك. ليست هذه مسألة تحول رفاق فولاذيين سابقين إلى أشخاص مائعين؛ إنها قضية مشكلات حقيقية تخص البناء الاشتراكي يغفلها كتاب جاكوبي. من المؤكد أن هذه المشكلات لا تدخل في دائرة اهتمام الكتاب والكاتب؛ إلا أن الخلاصة تبقى متمثلة بصورة ذات نزعة أخلاقوية مفرطة لخيانة الكَتَبة، مع رواية لا مادية لقصة المصاعب التي تعترض النظرية المادية. قد تبدو المشكلة نازلة من سماء ضياع «الرؤية» أو «البصيرة» - وهي مقولة باتت، في الولايات المتحدة، شديدة التلوث بالخطاب المثالي للسياسة اليومية الذي لا يكف عن تكرار عبارة: إن أزمة اليسار هي قضية رؤية.

يبقى هذا، رغم كل شيء، تدخلاً شجاعاً يثير الاعجاب. ففي فصل ممتع بحدته عن التعددية الثقافية، يدحض جاكوبي عدداً من أساطير بعد الحداثة وخرافاتها. من وجهة نظر التعددية الثقافية «يبدو المستقبل شبيهاً بالحاضر مع خيارات أكثر»، وبمقدار ما تقوم الثقافة بإذابة كل شيء في بوتقتها، تفقد السياسة معناها. صحيح أن الهويات العرقية في الولايات المتحدة ما زالت قوية سوسيولوجياً، إذ يلوذ اليهود باليهود، والأميركيون من ذوي الأصول الافريقية بنظرائهم الزنوج، غير أن الهويات الثقافية ليست على تلك الدرجة من التحديد والوضوح، إذ إن الأهداف الثقافية لمثل هذه الجماعات متجانسة إلى حد كبير. يسير المجتمع في الولايات المتحدة في الاتجاه المفضي إلى أن يصبح مجتمعاً أقل، لا أكثر، اتصافاً بالتعددية اللغوية. حقاً، قليلة هي الأمم التي تعاني من هذا القَدْر الذي لا يرحم من علة الأحادية اللغوية. ليست التعددية الثقافية، أساساً، إلا رغبة في عدم القدرة على الالتحاق بركب التيار الرئيسي الاجتماعي، وإلغاء، بالتالي، للجماعات التي ليست لديها مثل هذه الرغبة مثل قوم الآميش. ثمة أنماط رائجة من شجب نزعة المركزية الأوروبية تفترض أن «أدولف هتلر» وآن فرانك يمثلان أوروبا ذاتها، أوروبا واحدة»، وكثيراً ما يتم تحويلها إلى شرائط مصنفة لتزيين وشاح المؤسسة. فالدراسات التي

تختص بالسكان الأصليين في أميركا (الهنود الحمر)، مثلاً، تشكل تحدياً قوياً للهيمنة اليورو - أميركية، ولا بد لها، بالتالي، من أن تحصل على الاعتراض الكامل بأنها أحد الفروع الاختصاصية وصولاً إلى منحها المكانة الجامعية اللائقة. ليس هناك، في الأوساط الأكاديمية الأميركية، على ما يبدو، أي قضية سياسية ذات وزن تتعذر ترجمتها إلى صراعات ومناكفات حول التمويل. يراهن المثقفون الذين يزدادون هامشية باطراد، على كونهم أقلية. والشعبوية الثقافية تمثل خيانة سياسية مشابهة، إذ يترك التقليد النبيل والشريف لأي دوايت ماكدونالد، لعنة الثقافة الجماهيرية الاستغلالية، مكانه لسلسلة من المقالات اللاكانية على شاشة الإم. تي. ڤي MTV، والتحليلات الدلالية ذوات العيون الجاحظة لمسلسل الاعتمادات البادئ تحت اسم «عرض كوزبي».

قليل هو الجزء الآسر بأصالته من هذه التعليقات، غير أنها تبقى جميعاً ذات راهنية. ليس جاكوبي هو ذلك المفكر الأكثر توازناً وحصافة على الدوام: فهو يقول: «إن ماركسية القرن التاسع عشر كانت مادية وجَبْرية [حتمية]؛ في حين أن ماركسية أواخر القرن العشرين مثالية وغير متماسكة». إنها مشكلة أسلوب جزئياً. ضيّقة هي الأرضية اللغوية المشتركة في الولايات المتحدة بين الرطانة الأكاديمية الملغزة والخطاب المعدل لوسائل الإعلام، مما يجعل المساحة التي يسعى هذا الكتاب إلى شَغْلها، وهي موزعة بين المثقف والقارئ العادي، بين ما هو سماوي وما هو أرضي، نفسها احدى ضحايا العملية التي تحاول معاينتها بالذات. ويرى آندرسون، الذي سبق له أن اعتبر هذا الانفصام بين الخطابين الاختصاصي واليومي أحد أسباب غياب واقعية أدبية معاصرة رئيسية، لا يلبث هنا أن «يصبح أحد أكثر مفكري اليسار تبحراً»، في وضعية متأرجحة بارتباك بين المستساغ طعاماً والمتذوّق فناً. وما جاكوبي، حسب ما يشعر المرء، إلا واحد من فصيلة الأميركيين البسطاء عن وعي ذاتي ممن قد يجدون هنري جيمس عقيماً تافهاً؛ «مرِّر الكأس!» هو تعليقه اللاذع على أحد التأملات «اليسارية المتأنقة»، وهو تعليق لا علاقة له بالخطاب الذي يمكن للمرء أن يصادفه على صفحات أي عمل من أعمال لوكاش أو ماركوز. غير أن هذا المصطلح العدواني ببَوْحِه يكون، أحياناً، قريباً قرباً مزعجاً من الابتذال السوقي الذي يشجبه؛ ومن الصعب أن يكتب المرء، عبر هذه الوسيلة، بالمستوى الذي يتطلبه الموضوع من حصافة. ورغم ذلك كله، فإن نهاية الحلم بالفردوس تمثل صَفْعة بداهةٍ فولاذية عنيفة في ثقافة نرجسية، صفعةً شديدة السّخط على السخافات الأكاديمية المهيبة، وصفعة هي واحدة من القشّات الكثيرة المتطايرة على جناح رياح النقد الثقافوي المتأستذ المتدرج من «ما معنى امرأة»؟ تأليف توريل موي إلى «الثقافة/ ما وراء الثقافة» تأليف فرانسيس مولهيرن.

في فصل ختامي شجاع، يرفع جاكوبي صوته مدافعاً عن الضرورة المستمرة للعامل الذي يحفز على الكتابة الحالمة بالمدن الفاضلة. ففي ستينيات القرن العشرين بادر، كما يلاحظ، حتى ليبراليون عقلاء ورصينون إلى التفكير بإمكانية اجتراح مجتمع آخر كلياً، وكانت ثمة تساؤلات متلهفة وقلقة حول كيفية التعامل مع وفرة متزايدة من وقت الفراغ. إن التناقض مع الحاضر، حين «لا يكون أي مجتمع في الأفق واعداً بعالم يتجاوز العمل»، ذو مغزى. ثم يعلق جاكوبي بجفاف

أن مخاطر الازدهار الكوني لم تعد تقض مضجع أحد. فحتى أخصب أنبياء عصرنا خيالاً يتكهنون بالحرب، بالمال، بالعنف وباللامساواة ـ لعلها نسخة ألطف وأرحب عن جيوب الوفرة المعروفة هذه الأيام.

أما الأسطورة الخرافية التي تقول: إن الفكر الحالم بالفراديس كان قوة رئيسية وراء ظاهرة العُنف في العصر الحديث، فقد ثبت بطلانها مائة بالمائة: إن أنهار الدماء المتدفقة التي أراقتها في زماننا جُمْلَةُ الحسابات البيرقراطية، تخريفات النقاوة العرقية، النزعة القومية، والنزعة الطائفية الدينية أغزر بكثير من تلك التي تسببت بها الأحلام الطوباوية، إن تسببت أصلاً، بأية إراقة للدماء، ولا يجزع الكتاب من تقديم قائمة دامية دعماً لزعمه. ولا يلبث الكتاب أن يصل إلى استنتاج يقول إن من شأن الحافز على الحلم بالفردوس أن يبدو دون كيشوتياً أو غير ذي علاقة؛ ولكننا، ونحن في عالم قادر على التغير بهذه الصورة المباغتة وغير المتوقعة ـ إذ مَنْذا الذي استطاع أن يتنبأ بالانفجار السياسي المدوّي في ستينيات القرن العشرين، أو بزوال الكتلة السوفييتية؟ ـ لا نستطيع قط أن نعرف المفاجآت التي يمكن للمستقبل أن يخبِّئها لنا. وهكذا، فإن الوصلة الأخيرة من هذه السيمفونية الجدالية المفعمة حماساً بعيدة، إذاً، عن أن تكون متشائمة، وأن تكون كذلك مفخرةً تُسجَّل في خانة تمرد المؤلِّف الجريء غير القابل للتأطير في قوالب مزخرفة.

نشرت المادة للمرة الأولى بعنوان «دفاعاً عن الأحلام الجميلة» (عرض لكتاب «نهاية الحلم بالفردوس؛ السياسة والثقافة في عصر اللامبالاة»، تأليف رسل جاكوبي) في دورية نيولفت رڤيو، العدد الرابع، تموز/ يوليو ـ آب/ أغسطس ٢٠٠٠.

ترجمة: فاضل جتكر

من كتاب «فرسان الاحتجاج» ٢٠٠٣

الجلاد بلا قداسة ولا دموع

حسن خضر

١- القفص

قال بيني موريس، أحد أبرز المؤرخين الجدد في إسرائيل، في مقابلة مع جريدة هآرتس، إن بن غوريون كان على حق، عندما أمر بطرد الفلسطينيين في العام ١٩٤٨: « لو لم يفعل ما فعل، لما قامت الدولة. يجب توضيح هذا الأمر، من المستحيل التهرّب منه، لم تكن إقامة الدولة اليهودية، هنا، ممكنة دون اقتلاع الفلسطينيين ».

وحول ما إذا كان الاقتلاع يندرج في مفهوم « التطهير العرقي »، قال موريس: « ثمة ظروف تاريخية تبرر التطهير العرقي، أعرف أن لهذا التعبير دلالة سلبية تماما في خطاب القرن الحادي والعشرين، ولكن عندما يكون الخيار بين التطهير العرقي، والإبادة الجماعية ـ إبادة شعبك [أي اليهود] ـ فإنني اختار التطهير العرقي ».

وسرعان ما يكتسب هذا التطهير مبررات سياسية، وجغرافية، وتاريخية، وعاطفية، وعنصرية تجعله أمرا مبررا في نظر موريس، حتى وإن لحق ظلم كبير بالفلسطينيين: « يملك العرب قطعة كبيرة من كوكب الأرض. ولا يرجع الفضل إلى مهاراتهم، أو فضائلهم، بل لأنهم احتلوا، وقتلوا، وأرغموا المحتلين على اعتناق [الإسلام] على مدار أجيال كثيرة. وفي النهاية يملك العرب ٢٢ دولة، والشعب اليهودي لا يملك حتى دولة واحدة، ولا يوجد سبب في العالم يفسر لماذا لا تكون له دولة. لذلك، أرى أن الحاجة لإنشاء هذه الدولة في هذا المكان أهم من الظلم الواقع بالفلسطينيين نتيجة اقتلاعهم ».

ومع ذلك لا يبدو ما لحق بالفلسطينيين من ظلم كافيا، فقد أخطأ بن غوريون عندما فشل في تطهير فلسطين الانتدابية من سكّانها، كما يقول:

« لا اتفق مع بن غوريون، اعتقد أنه ارتكب خطأ تاريخيا فادحا في العام ١٩٤٨. فرغم فهمه للموضوع الديمغرافي، والحاجة لإنشاء دولة يهودية بلا أقلية عربية كبيرة الحجم، إلا أن الخوف تملكه في فترة الحرب، وفي النهاية ترنّح.. إذا كان قد انخرط في الطرد، عليه استكمال العملية برمتها.. لو أن بن غوريون قام بعملية طرد كبيرة، وطهّر البلد كلها، وصولا إلى نهر الأردن.. لو أنه قام بالطرد كاملا، بدلا من الطرد الجزئي، لأسهم في استقرار دولة إسرائيل على مدار أجيال».

وبما أن أعدادا كبيرة من الفلسطينيين ما زالت في الجليل، والمثلث، وغزة، والضفة الغربية، يقول موريس إنه لا يؤيد الطرد: « في الوقت الحاضر»، لأسباب يصنفها أخلاقية وعملية. وإذا كان لا يذكر شيئا عن الجوانب الأخلاقية، إلا أنه يضع الجوانب العملية على النحو التالي:

«العالم لن يسمح، والعالم العربي لن يسمح، كما أن عملية الطرد ستدمر المجتمع اليهودي من داخله.. ولكن في ظل ظروف أخرى، كارثية، وهي مرشحة للوقوع ما بين خمس إلى عشر سنوات، أرى عمليات للطرد، إذا وجدنا أنفسنا محاطين بالأسلحة الذرية، أو إذا شن العرب هجوما شاملا علينا، وبينما نحن في حالة حرب على الجبهة، يقوم العرب في المؤخرة بإطلاق النار على قوافلنا في طريقها إلى الجبهة، عندئذ سيكون الطرد معقولا، وربما يكون مثاليا».

علاوة على ذلك، لا يبرر موريس إلحاق الأذى بالفلسطينيين لأن التطهير العرقي شرط قيام الدولة اليهودية واستقرارها وحسب، بل ولأن الفلسطينيين ينتمون إلى ثقافة دونية، أيضا. وفي هذا الصدد يقول: «ثمة مشكلة عميقة في الإسلام. عالم تختلف قيمه [عن قيمنا] عالم لا تحظى فيه الحياة الإنسانية بما تحظى به من قيم في الغرب.. الانتقام، أيضا، مهم، الانتقام يلعب دورا مركزيا في الثقافة القبلية العربية. لذلك، فإن الناس الذين نحاربهم، والمجتمع الذي يرسلهم بلا ضوابط أخلاقية».

بهذه الطريقة ينزع موريس الصفة القومية عن الصراع الفلسطيني والعربي ـ الإسرائيلي، ليتحوّل إلى جزء من صراع الحضارات. وفي الوقت نفسه يجرّد الفلسطينيين من كل جدارة إنسانية محتملة. فرغم أن جزءا من كراهية الفلسطينيين مرجعه ما فعله الإسرائيليون بهم، كما يقول، إلا أن اكتشاف أسباب الكراهية غير مهم من وجهة نظره:

«عندما تواجه قاتلا متسلسل الجرائم، لا يهم معرفة لماذا أصبح كذلك، المهم إما إلقاء القبض على القاتل، أو إعدامه.. البرابرة الذين يريدون قتلنا، الناس الذين يرسلهم المجتمع الفلسطيني لتنفيذ عمليات إرهابية، وبالطريقة نفسها المجتمع الفلسطيني نفسه، يشبه هذا المجتمع في هذه اللحظة قاتلا متسلسل الجرائم، هذا المجتمع مريض جدا، ويجب معاملته معاملة الأفراد الذين يرتكبون جرائم متسلسلة».

عند هذا الحد يطرح موريس نظام الأبارتهايد، في أكثر صوره المحتملة سادية، كحل للمجابهة الدائرة، في الوقت الحاضر، بين الفلسطينيين والاحتلال الإسرائيلي: «ينبغي بناء ما يشبه القفص لهم. أعرف أن لهذا الأمر دلالات مرعبة. هذه المعاملة قاسية. ولكن لا خيار. ثمة حيوان مفترس يجب وضعه في قفص بطريقة ما»[1].

من الملاحظ أن ما تقدّم يستعيد أوهام المركزية الأوروبية تجاه غير الأوروبيين، التي تبناها صهاينة

زعموا أنهم مطرودين من الغرب. ويمزج بطريقة مبتكرة، ولم تكن ممكنة حتى عقدين من الزمن، بين جابوتنسكي وبن غوريون، في تبادل مدهش للأدوار.

وقد أثارت تصريحات موريس، ومواقفه الجديدة نسبيا، ردود فعل عنيفة ومتباينة في إسرائيل وخارجها، حيث استقبله اليمين بترحيب حذر، باعتبار أن القضية التي رفعها المؤرخون الجدد ضد الصهيونية قد سقطت الآن «ليس لأن القاضي أصدر الحكم، بل لأن أصحاب الدعوى أنفسهم أسقطوا القضية»، كما ذكر هلل هالكن. بينما انتقد زملاؤه من المؤرخين الجدد تحوّلاته منذ علاماتها الأولى باعتبارها خيانة لمهنة التأريخ من ناحية، ونتيجة طبيعية لمواقفه العنصرية التقليدية تجاه العرب والفلسطينيين، من ناحية ثانية. فتصوّره للتاريخ - حسب آفي شلايم - «تبسيطي، انتقائي، وأناني» ومشكلته الأساسية هي «لوم الضحايا»[٢].

وما يعنينا، في هذا الشأن، يتمثل في وصف التحوّلات التي مر بها بيني موريس، ومعالجة ظاهرة المؤرخين الجدد، في محاولة لتفسير الأسباب الحقيقية لظهورهم في أواخر الثمانينات، والردود التي أثاروها من جهة اليمين واليسار، والخروج في نهاية الأمر بخلاصة عامة.

٢- حرب العقل والنفس

تصرّف بيني موريس منذ ظهوره في أواخر الثمانينات، وحتى اندلاع الانتفاضة الفلسطينية في سبتمبر ٢٠٠٠، باعتبار أن وظيفة المؤرخ هي البحث عن الحقيقة، والحقيقة هي ما يتجلى في الوثائق، نافيا كل ميول أيديولوجية محتملة لدى قراءة هذه الوثيقة أو تلك، أو حتى المفاضلة بين وثائق مختلفة.

وعلى سبيل المثال تبنى في كتابه الأوّل «ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين»[٣] وجهة نظر تقول إن قائد المنطقة الشمالية موشي كارمل لم يصدر أمرا بطرد السكّان العرب. واعتمد في موقفه على مقابلة أجراها مع كارمل في أواسط الثمانينات، لكنه عاد واعترف بخطأ في التقييم بعد العثور في محفوظات الجيش الإسرائيلي، المفرج عنها، على أمر وقعه كارمل بنفسه لتسريع طرد السكّان العرب.

وقد أورد في كتاب بعنوان «تصحيح خطأ»[٤] جملة من القضايا، التي لم يتمكن من تغطيتها بصورة كافية في كتابه الأوّل، وصحح موقفه منها بعد العثور على وثائق جديدة تثبت زيف الرواية التقليدية التي تبنتها الدولة الإسرائيلية.

ورغم أن ذلك الحرص على الموضوعية، وتعليق الموقف من قضايا معيّنة إلى حين العثور على وثائق تخصها، كان مثيرا للارتياب، خاصة في حالات محددة مثل طرد سكّان اللد والرملة، وعمليات الطرد في الشمال. ورغم أن ذلك الحرص وضعه في خانة مفردة بين بقية «المؤرخين الجدد» الذين ظهروا معه في نهاية الثمانينات، إلا أنه كان خط دفاعه الأوّل ضد منتقديه في أوساط اليمين واليسار الإسرائيليين، الذين رأوا في كتبه وأبحاثه تهديدا لشرعية الدولة اليهودية نفسها.

لكن قناع الموضوعية تبدد فجأة - في العلن على الأقل - منذ اندلاع الانتفاضة الفلسطينية، وازداد

حدة مع مرور الأيام. ويمكن، في هذا الصدد، قياس مفارقة موقفه الجديد للواقع، ومدى ما يتسم به من عبثية، وعداء للموضوعية، إذا نظرنا إلى مجاز استخدمه في شباط (فبراير) ٢٠٠٢ لتبرير ما طرأ عليه من تحوّلات: «تغيّر تفكيري في العامين الماضيين، إلى حد كبير تجاه الأزمة الحالية في الشرق الأوسط، وتجاه المشاركين فيها، أشعر كأنني واحد من الرّحالة الغربيين، الذين استيقظوا على هدير الدبابات الروسية في بودابست عام ١٩٥٦»[٥].

عقّب شلايم - وهو مؤرخ جديد، من زملاء موريس سابقا - على هذه المقارنة العبثية بالقول: «إذا كان قد سمع صوت دبابات، لا يمكن أن تكون دبابات فلسطينية في طريقها إلى أي من المدن الإسرائيلية، لأن الفلسطينيين لا يملكون الدبابات، وربما ما سمعه كان هدير الميركفاه الإسرائيلية تقتحم المدن الفلسطينية في الضفة الغربية، ومخيمات اللاجئين في قطاع غزة»[٦].

ورغم ما تنطوي عليه مقارنات موريس من اعتداء على الواقع، واستهانة بالذكاء الإنساني، إلا أنه أخذ دوره الجديد على محمل الجد، للبرهنة على أن منتقديه من الإسرائيليين لم يفهموا حقيقة موقفه عندما وضعوه في خانة ما بعد الصهيونية، وعندما نظروا إلى دراسته عن ولادة مشكلة اللاجئين كمحاولة لزعزعة المشروع الصهيوني. وفي هذا الصدد حرص على لفت الأنظار إلى حقيقة أن وصفه للمجازر التي ارتكبت في العام ١٩٤٨، لم يكن إدانة للصهيونية، فهو يؤيد تلك الأعمال، ويعتبرها (أو بعضها على الأقل) ضرورية[٧].

وكان من المنطقي، تماما، اقتران سعيه لتنظيف صورته لدى الإسرائيليين، بحملة موازية ضد الفلسطينيين. وفي هذا السياق نشر في يونيو (حزيران) ٢٠٠٢ مقابلة مطوّلة مع إيهود باراك، نشرها في مجلة نيويورك تايمز لمراجعة الكتب، للبرهنة على عدم وجود شريك فلسطيني في السلام، بعد جحود الفلسطينيين في كامب ديفيد، وردهم على العروض الإسرائيلية «السخية» بالعنف[٨].

نشرت المقابلة المذكورة بعد أقل من شهر على اقتحام الجيش الإسرائيلي لمدن الضفة الغربية، وإعادة احتلالها بالكامل. وكان هدير الدبابات ما زال مسموعا بصورة فعلية في كل مكان من الضفة الغربية. وإذا كان من الممكن العثور على مبررات مختلفة لنشرها في ذلك الوقت بالذات، فإن أحدا لا يستطيع تجاهل ما يضفيه موقف يحمّل الفلسطينيين مسؤولية العنف، من شرعية أخلاقية وسياسية على هدير الدبابات الزاحفة.

شرع بيني موريس منذ أوائل العام ٢٠٠١ في طرح مقاربات شبه فلسفية لما يدركه الناس بصورة عقلية - أي عن طريق الحقائق الخالصة - لكنهم لا يستطيعون قبوله من ناحية نفسية، ومن الممكن، دائما، الاستنتاج أن تلك المقارنات كانت تعكس حيرته الذاتية، أيضا: «يدرك عدد متزايد من الإسرائيليين الآن أن إسرائيل لعبت دورا حاسما في خلق المشكلة [الفلسطينية] لكنهم ينخرطون في القمع النفسي لما يعرفونه بالفكر»[٩].

لكن نهاية ذلك العام شهدت نهاية راديكالية لمقارباته شبه الفلسفية، عندما حوّل ما يمكن وصفه ب «لوم الضحايا» إلى فن في كيفية تجاهل الواقع عبر سلسلة من المقالات في جريدة الغارديان البريطانية، أضفى فيها وجاهة تاريخية على وصف رئيس الوزراء الإسرائيلي أرييل شارون للمجابهة

مع الفلسطينيين باعتبارها «استكمالا لحرب العام ١٩٤٨».

وقد تصوّر موريس في مقالة بعنوان «بعد عامين على الانتفاضة» أن بن غوريون إذا بُعث حيا هذه الأيام «سيشعر بالندم لأنه لم يطرد جميع العرب في العام ١٩٤٨». كما اعتبر في مقالة أخرى أن فكرة «فلسطين الكبرى» عادت بقوة إلى الحركة الوطنية الفلسطينية منذ العام ٢٠٠٠، وهذا يعني، ضمن أمور أخرى، أن ما بذله الفلسطينيون من جهود للتسوية ربما كانت نوعا «من التمويه الديبلوماسي».

لا يقل مجاز «فلسطين الكبرى» عبثا عن مجاز الدبابات الروسية في بودابست. كأن فرض نظام الأبارتهايد على شعب أعزل ومحاصر، في تجمعات سكانية مقطعة الأوصال، مجرد تفصيل صغير، في حرب أشد شراسة تجري في الخفاء. وكأن مضاعفة عدد المستوطنين، واقتطاع مساحات واسعة من مساحة الضفة الغربية وقطاع غزة، في سنوات أوسلو بالتحديد ـ أي بعد مناورة التمويه الفلسطينية ـ مجرد خطوة إسرائيلية احترازية لكشف النوايا الحقيقية للفلسطينيين.

من الملاحظ، هنا، أن المؤرخ الذي أسهم أكثر من غيره في كشف مدى رسوخ فكرة الترانفسير في الفكر الصهيوني، ومدى ما بذله المؤرخون والمنظرون الأيديولوجيون الصهاينة من جهد لتمويه هذه الحقيقة منذ العقود الأولى في القرن العشرين، ومدى ما بذلوه من جهد، ومن وقت، ودعاية لإنكار حقيقة ما حدث في العام ١٩٤٨، لا يعتنق الرواية الرسمية للمجابهة الحالية بحماسة تتاخم حد العُصاب وحسب، بل ويدعو في العام ٢٠٠٢ إلى استكمال ما لم يحققه بن غوريون قبل أربعة وخمسين عاما أيضا[١٠].

لا شك أن هذا النوع من التحوّلات الشخصية والفكرية الراديكالية، يثير تساؤلات جدية وعميقة حول الأسباب والدوافع، سيما وأن تحوّلات مشابهة طرأت على مواقف عدد كبير من المثقفين والأدباء الإسرائيليين، بعد الانتفاضة، وأن بعضهم تبنى مواقف علنية لا تبتعد كثيرا عمّا عبّر عنه بيني موريس. وهم كانوا، مثله، في معسكر اليسار ـ أي الجناح العمالي الصهيوني ـ وتبنوا، مثله، دعوات للانسحاب من الضفة الغربية وقطاع غزة، وكذلك قيام دولة فلسطينية، لكنهم عادوا بعد الانتفاضة «إلى الخنادق للدفاع عن إسرائيل»، كما عبّر عاموس عوز في وقت مبّكر، بعيد انهيار مفاوضات كامب ديفيد[١١].

٣- الفقاعة

وإذا كان من الصعب، في هذه المقالة، معالجة ما طرأ على معسكر اليسار من تحوّلات، فإن لفت النظر إلى بعض ما يسم طريقة البحث التاريخية، التي استخدمها بيني موريس في جميع أبحاثه من خصوصية ـ حتى تلك التي ذبحت أبقارا مقدسة ـ قد يسهم في تفسير بعض الديناميات الفكرية والنفسية العميقة القابلة للتعميم على عدد كبير من الشخصيات البارزة في جناح الصهيونية العمالية، بمختلف تنويعاته، داخل إسرائيل وخارجها، بعد اندلاع الانتفاضة الثانية.

ولعل أبرز الديناميات الفكرية والنفسية، التي تجمع بين اليمين واليسار في مختلف حقول العلوم

الإنسانية، رغم الخلافات الأيديولوجية والسياسية، هي تصوير تاريخ الاستيطان اليهودي في فلسطين، بمعزل عن الصراع مع الفلسطينيين.

فالحراك السياسي والاقتصادي داخل اليشوف اليهودي في فلسطين قبل قيام الدولة، والبرامج الاجتماعية، والتوجهات الأيديولوجية، وكذلك الأفكار السائدة حول الأنا والآخر، كلها أشياء تحدث في «فقاعة» يهودية صرفة، ولأسباب يهودية داخلية، ولا دور للعوامل الخارجية فيها، بقدر ما يتصل الأمر بالمجتمع الفلسطيني، واقتصاده، وتاريخه، وسياسته، وثقافته، وبقدر ما يتصل ـ وهذا هو سر الفقاعة ـ بكيفية إدارة الصراع مع الفلسطينيين[١٢].

وقد شرع العماليون في بناء الأسس الثقافية والأيديولوجية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، والعسكرية، لهذه الفقاعة منذ أواخر العقد الأوّل من القرن العشرين. حتى أصبحت، بحكم الهيمنة المستمرة، وتمتعها بالحماية من جانب مؤسسات الدولة، إلى مصفاة أيديولوجية يفترض أن تمر من خلالها كافة تصوّرات الإسرائيليين حول الأنا، والآخر. وقد تمتعت، وما زالت، بنفوذ خاص في أوساط العماليين.

لذلك، لا وجود في سردية بيني موريس التاريخية ـ رغم زعم الموضوعية ـ لصوت الفلسطيني، وروايته، أو وثيقته حول حقيقة ما حدث. ففي كتابه عن ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين تحضر مصادر فلسطينية هامشية، فقط، ولا يبدي حرصا عليها، أو نقدا لوجودها باعتبارها مصادر ثانوية، ناهيك عن تذكيره بكون الوثائق العربية، غير متوّفرة، وإذا توّفرت فهي «غير موثوقة»، لأنها دعائية، وذات دوافع أيديولوجية.

بهذا المعنى، تصبح الكتابة التاريخية ـ والأدبية والفلسفية ـ سردا لحضور اليهودي في التاريخ، باعتباره الموضوع، والذات الفاعلة. وفي هذا الشأن لا تُرى أحداث العام ١٩٤٨ من جانبين متقابلين، بل من جانب واحد، ولا يأبه موريس حتى لوجود الجانب الآخر، أو يضفي على روايته أي جدارة تاريخية تذكر.

لذلك، لا تثير حقيقة أن العام ١٩٤٨ كان لحظة حاسمة غاب فيها الفلسطينيون في الأدبيات الإسرائيلية، عن المشهد التاريخي، وعن الواقع، بطريقة مثيرة للارتياب، أدنى قلق من جانب موريس كمؤرخ يتقصى الحقيقة التاريخية، بطريقة موضوعية. وحتى اكتشافه لمشكلة اللاجئين يشبه حكاية بوليسية.

يشير في كتابه عن ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين إلى اكتشافه للمشكلة، كأنه عثر على قارة مجهولة بجهود خاصة. ففي العام ١٩٨٢ شارك في غزو لبنان كجندي، وفي الوقت نفسه عمل كمراسل لصحيفة جيروزاليم بوست الإسرائيلية، وقد تمكن بالصفتين من مقابلة لاجئين فلسطينيين في مخيمات جنوب لبنان، واكتشف أنهم طُردوا في العام ١٩٤٨ بالقوة من شمال فلسطين.

ولا شك أن هذه الرواية الشخصية تعاني من نقاط ضعف أبرزها أن غياب الفلسطينيين في مدن مثل يافا، وحيفا، كان حاضرا، وما زال، في أطلال، وخرائب، وبقايا أحياء قديمة يسهل «اكتشافها»، والتساؤل حول سكّانها السابقين. كما أن ما بقي من الشعب الفلسطيني بعد العام ١٩٤٨، كان

حاضرا في تجمعات ديمغرافية في الجليل، والمثلث، والنقب، وكان هؤلاء يملكون رواية مختلفة لما حدث في عام نشأة الدولة اليهودية.

لكن وجود الفقاعة المنهجية، والفكرية، والعاطفية، يمكن بيني موريس، باعتباره مؤرخا، من تجاوز تناقض بيّن بين ما يقوله الإسرائيليون، وبين ما يفعلونه في الواقع. فإذا قال الإسرائيليون، مثلا، أنهم لم يطردوا الفلسطينيين في العام ١٩٤٨، فإن هذا القول صحيح، حتى تصدر عن الإسرائيليين رواية منقحة، معززة بالوثائق، تشير إلى وقوع بعض حالات الطرد. وفي هذا الصدد لا أهمية، في الواقع، لما يقوله الفلسطينيون، وما يقدمونه من وثائق. وبالقدر نفسه، لا وجود لمنطق الاستنباط، طالما أن الوثائق غير متوفّرة، محجوبة، أو تعرضت للتدمير[١٣].

تفسّر هذه الحقيقة أسباب تصديق موريس لرواية كارمل، في كتابه الأوّل، وتصحيح الرواية بعد العثور على الوثيقة المناسبة في «تصحيح خطأ». وليست المشكلة، هنا، ما تنطوي عليه معالجة كهذه من عنصرية فاضحة، بل ما تنطوي عليه من عداء للمنطق. فالوثائق الجديدة ـ كما نستنبط من الوثائق المكتوبة بخط كارمل، وكذلك أمر رابين بطرد سكّان اللد والرملة ـ تدل على حرص من جانب قادة عسكريين وسياسيين، شاركوا في حرب العام ١٩٤٨ على إخفاء حقيقة ما جرى في ذلك العام، كما تدل على تواطؤ مؤرخين من جيل سابق مع رواية رسمية، غير مشهود لها بالنزاهة. ومع ذلك، يرفض موريس القول إن أبحاثه، وأبحاث سابقيه، تنطوي على تحيّزات، أو ملابسات سياسية.

وفي هذا القول ما يقصي الفلسطينيين عن المشهد التاريخي والبحثي. فما يدور بين مؤرخين إسرائيليين يخصهم وحدهم، ويخص مناهجهم في البحث، ومدى توفّر الوثائق الكفيلة بالبرهنة على فرضياتهم، أو على تباين المواقف بين أجيالهم. وليس لهذا الأمر من دلالة سياسية، أو أيديولوجية، حسب فلسفة بيني موريس في البحث التاريخي. المفارقة في هذا الشأن أن أحدا من زملائه لم يشاطره هذا الرأي، وأن تحوّلاته الراديكالية منذ اندلاع الانتفاضة كشفت في داخله عن كائن أيديولوجي لا تعنيه حقيقة تاريخية، أو وثيقة محايدة. وليس ثمة الكثير من التناقض، في الواقع، بين إقصاء الآخر وتهميشه بدعوى الموضوعية، وبين تبني مواقف عنصرية تدعو إلى التطهير العرقي، بدعوى الحتمية التاريخية[١٤].

لم يكن ما جاء في كتاب موريس عن ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين جديدا. ففي الستينات بدأ إسرائيل شاحاك، بالتعاون مع المؤرخ الفلسطيني إميل توما ـ المقيم في الناصرة ـ جمع وتوثيق ونشر معلومات حول القرى الفلسطينية المدمّرة في العام ١٩٤٨.

كما أن سكرتير حزب المبام سمحا فلابان، الذي لم يكن مؤرخا، بل كان من ساسة ومنظري الجناح العمالي الصهيوني ـ والذي ظهر كتابه عن الأساطير المصاحبة لولادة الدولة الإسرائيلية، قبل صدور كتاب موريس بفترة وجيزة ـ يصف إستراتيجية الدولة على النحو التالي: «تصفية الشعب الفلسطيني كمنافس، وحتى كساكن على الأرض نفسها، وإنكار حق الفلسطينيين في إنشاء دولة»[١٥].

ولا يمكن اعتبار ما جاء في ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين، من حيث الحقائق المجرّدة، على قدر كبير من الراديكالية. فالخلاصة الأساسية لموريس أن الرواية الرسمية الإسرائيلية أخطأت عندما

ذكرت أن الفلسطينيين خرجوا بمحض إرادتهم، فقد وقعت حالات طرد للسكان، ومع ذلك لم تكن هناك خطة مركزية لطردهم.

وإذا كان الأمر كذلك، كيف نفسر احتلال الظاهرة التي برز موريس من خلالها ـ أي ظاهرة المؤرخين الجدد ـ لصدارة المشهد السياسي، والأكاديمي، والثقافي في إسرائيل بمجرد ظهورها في أواخر الثمانينات؟

لا شك أن أسبابا عميقة تكمن خلف الكلام عن الاكتشافات الشخصية، وتوفّر الوثائق، أو حتى صراع الأجيال، وتطوّر مناهج البحث. فهذه الأشياء لا تحدث، عادة، بمعزل عن التطوّرات الاجتماعية، والسياسية. وغالبا ما تكون تعبيرا عن أزمات وصراعات مادية تستعين بالماضي لتبرير أحداث في الحاضر. وهذا ما نعالجه في فقرات لاحقة.

٤- أوهام الولادة

يصف بيني موريس كيفية ظهور المؤرخين الجدد، في أواخر الثمانيات، بالطريقة الدرامية التالية: «حطّمت شريحة كبيرة [في المجتمع الإسرائيلي] أغلال الأيديولوجيا والمحلية الضيّقة، وتبنت موقفا تجاه العالم أكثر انفتاحا، وليبرالية، ورأسمالية، وديمقراطية»[١٦]. أما لماذا فعلت ذلك، فإن ما حدث في ذلك التاريخ كان علامة على تفاعل ووصول تحوّلات نجمت عن أحداث عميقة إلى لحظة الذروة، ومنها: حرب أكتوبر ١٩٧٣، حرب لبنان ١٩٨٢، والانتفاضة [الأولى] إلى جانب التأثيرات الغربية، التي وجدت أرضا خصبة في الأوساط الإعلامية والفنية. الشريحة الكبيرة، حسب تعبيره، هي الإشكناز، والطبقة الوسطى السفاردية المتغربنة، أو المتأسرلة.

وهذا التعريف محاولة جديدة للتفسير، بعد محاولة أولى في مقالة تعود إلى العام ١٩٨٨، نشرها موريس في مجلة تيكون اليهودية الأميركية، وأعاد نشرها في كتابه «تصحيح خطأ»، وقد صاغ في تلك المقالة تعبير «المؤرخين الجدد»، وذكر أن ظهورهم يعود إلى الإفراج عن وثائق تعود إلى العام ١٩٤٨، إلى جانب كونهم من جيل شاب، لا يعاني من تحيّزات مؤلفي «التاريخ القديم» في إسرائيل.

وإذا أسقطنا من الحسبان العنصرية الكامنة في الكلام عن اليهود الشرقيين (بمعنى أن اليهودي الشرقي لا يمكن أن يكون ليبراليا أو ديمقراطيا إلا إذا تأسرل أو تغربن، بينما لا يحتاج الاشكنازي إلى شرط مسبق) في التفسير الجديد.

وكذلك إذا أسقطنا زعم الموضوعية على حساب المؤرخين السابقين لأسباب تتعلق بتاريخ الميلاد، وتوفّر الوثائق، في التفسير الأوّل، يمكن دمج التفسيرين بطريقة تفيد أن جيلا جديدا من المؤرخين ظهر في لحظة تحوّلات ليبرالية، وديمقراطية، مكنته من كتابة تاريخ الدولة اليهودية بطريقة «أكثر توازنا وحقيقية»[١٧] أكثر مما عرض من قبل، حسب تعبير موريس.

ولعل هذا التفسير يثير الارتياب ـ ليس بفضل ما ذكره، بل بفضل ما غفل عنه ـ وهذا ما ستبرهن عليه تحوّلات موريس الراديكالية، التي سنعالجها في الخاتمة. وما يجدر ذكره الآن يتمثل في إغفال موريس لحدث احتل وما زال مركز ما عرفه المجتمع الإسرائيلي من تحوّلات منذ أواسط السبعينات

وحتى الآن. وبقدر ما يتصل الأمر بهذه المقالة فإن هذا الحدث يسهم في تفسير ظاهرة المؤرخين الجدد من ناحية، ويفسر أسباب الانقلاب في مواقف عدد كبير من المثقفين الإسرائيليين ـ ومنهم موريس ـ بطريقة تتناقض مع سيرتهم السابقة، بعد الانتفاضة الحالية.

والحدث المعنى، هنا، يتمثل في وصول اليمين الإسرائيلي إلى سدة الحكم في عام ١٩٧٧، وخروج العماليين، الذين هيمنوا على اليیشوف اليهودي في فلسطين منذ أوائل العقد الثاني من القرن العشرين، ووضعوا اللبنات الأولى لمؤسسات الدولة اليهودية، وحكموها منذ العام ١٩٤٨، حتى هزيمتهم المدوية على يد میناحيم بيغن، وريث جابوتنسكي، خصمهم التاريخي.

لم يكن اليمين الصهيوني خصما سياسيا، يمكن الرد عليه بتعبيرات سياسية، بل كان، أيضا، خصما أيديولوجيا عنيدا، يزعم التعبير عن الجوهر الحي للصهيونية، التي فسرها العماليون بطريقتهم الخاصة، اعتبروا أنفسهم حرّاسها، وفسروا انجازاتهم الكثيرة ـ بما فيها وعلى رأسها إنشاء الدولة اليهودية ـ كدليل على التزامهم بها، وإدراكهم لجوهرها.

كان كلاهما ـ اليمين واليسار ـ يصدران عن أيديولوجيا علمانية، تستمد تصوّراتها للكون، والتاريخ اليهودي، ومشروع الدولة اليهودية في فلسطين، من ثقافة اليهود في أوروبا الشرقية والوسطى، وثقافة المجتمعات التي عاشوا بين ظهرانيها، وحركاتها السياسية، حتى ذلك الوقت.

وفي حين فكّر آباء الصهيونية الأوائل بمشروع الدولة اليهودية في فلسطين، ضمن تصوّرات وبرامج، وأيديولوجيا كولونيالية أوروبية معلنة ومعترف بها، وتصرفوا بهذه الطريقة، بما ذلك إنشاء مؤسسة مالية لدعم الاستيطان في فلسطين باسم «صندوق استعمار فلسطين»، وكانت أفكارهم تبدو طبيعية حتى العقود الأولى في القرن العشرين، تصرّف الجناح العمالي للحركة تصرّف أكثر حذرا، عند الكلام عن السكّان الأصليين، والمشاريع المقترحة للتعامل معهم، بينما ظل اليمين أكثر صراحة في التعبير عن الروح الأصلية للمشروع[١٨].

كانت الروح الأصلية للمشروع كولونيالية غربية، وكان هدف تحقيق أغلبية يهودية، كمقدمة لإنشاء دولة يهودية، هدفا مشتركا للطرفين، لكن وسائل وأدوات تحقيق الأغلبية، وبالتالي طريقة التعامل مع الفلسطينيين كانت مدارا لخلاف لم تفتر حدته حتى الآن. ومن المهم ملاحظة أن الذرائع، والمرافعات الأيديولوجية، والسياسات التي بلورها الطرفان منذ أوائل العشرينات، ما زالت تمثل خلفية حقيقية، يمكن بالاعتماد عليها تفسير ما وسم موقفيهما من تعارضات على امتداد الصراع في فلسطين وعليها، وصولا إلى اللحظة الراهنة.

وبما أن الجناح العمالي سيطر على حركة الاستيطان اليهودية في فلسطين منذ وقت مبّكر، وأسهم في إنشاء مؤسساتها الاقتصادية، والسياسية، والعسكرية، والثقافية، وشكّل تيار الأغلبية في فترتي اليیشوف، والدولة، كان من الطبيعي ألا تكون الرواية الرسمية حول تاريخ الاستيطان والدولة من صنعه وحسب، بل وأن تكون دليلا على حسن سياسته، أيضا، بينما ظلت وجهة النظر اليمينية منشقة وهامشية، حتى ثمانينات القرن الماضي، على الأقل.

وقد صاغ العماليون الرواية الرسمية لمشروع الاستيطان والدولة استنادا إلى أفكار، ستتحوّل منذ

أواخر الثمانيات إلى أساطير منها:

أولا، أن المستوطنين الأوائل لم ينظروا إلى وجود الفلسطينيين كعقبة، بينما بيّن بيني موريس باعتباره مؤرخا جديدا، وبيّنت أنيتا شابيرا باعتبارها مؤرخة العماليين، أنهم أدركوا وجودهم كعقبة منذ البداية، وأن محاضر الجلسات، والمنشورات الصهيونية تعرّضت للشطب والتحرير، لنفي كل انتباه مزعوم إلى مشكلة السكّان المحليين.

ثانيا، أن مشروع الاستيطان نشأ، وتطوّر، في حالة عزلة اجتماعية، وسياسية، وثقافية، واقتصادية عن السكّان المحليين. وقد شددت أبحاث غيرشون شافير، وأوري رام، وكيمرلنغ[١٩]، وغيرهم على مركزية الصراع مع الفلسطينيين في بلورة المواقف والسياسات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والاقتصادية لليشوف، وعززت للمرّة الأولى البعد الكولونيالي للمشروع.

ثالثا، أن مشروع تحقيق أغلبية يهودية في فلسطين، وصيانتها لم يتضمن طرد الفلسطينيين، بل أن ما حدث في العام ١٩٤٨، كان نتيجة لخروج السكّان استجابة لأمر من الجيوش العربية، أو هربا من المعارك المحتدمة. وكان بيني موريس نفسه على رأس قائمة المؤرخين الذين هدموا تلك الأسطورة، نافيا أن يكون خروجهم طوعيا في «ولادة مشكلة اللاجئين»، ثم مكرّسا لحقيقة صدور أوامر مكتوبة بالطرد في «تصحيح خطأ»، مع الإصرار على عدم وجود خطة مركزية لطرد السكان. لكن فكرة الطرد «كانت في الجو» كما يقول، وقد فهمها القادة الميدانيون في حالات محددة دون أوامر رسمية.

علاوة على ذلك، عاد موريس بفكرة الترانسفير في الفكر الصهيوني إلى هرتسل نفسه، وراقب اعتناق قادة اليشوف اليهودي في فلسطين، بن غوريون خاصة، للفكرة بصورة شبه علنية في ثلاثينيات القرن العشرين، وإدراكه لضرورة العمل عليها «بصمت»، إذ يجب ألا تتبنى الحركة الصهيونية مبدأ الترانسفير بصورة علنية، لما قد يلحقه هذا الأمر من ضرر بها.

رابعا، أن اليشوف اليهودي في فلسطين خاض في العام ١٩٤٨ حربا بطولية ضد الجيوش العربية الغازية. صمد، وانتصر فيها، بفضل تضحياته، وشجاعته. لكن أبحاث المؤرخين الجدد - ومنهم موريس - بيّنت مفارقة هذه الأسطورة للواقع. فالجيوش العربية التي دخلت الحرب، فعلت ذلك لأسباب ذاتية مختلفة، ومتناقضة، ولم يكن بينها تنسيق في الميدان، كما أنها كانت أقل عددا وعدة من القوات التي تمكّن اليشوف من حشدها في الميدان.

والأهم، كما بيّن بيني موريس، أن عمليات الطرد لم تتم في الفترة التي جابهت فيها القوات اليهودية مصاعب في الميدان، بل وقعت في فترة تمتعت فيها بالتفوق في مختلف الجبهات. وهذا يعني أن الطرد لم يتم لأسباب احترازية، أو انتقامية فكّرت بها قوّات معرّضة للخطر من طابور خامس محتمل، بل تم في وقت لم يشكل فيه الفلسطينيون، الذين تعرضوا للطرد، تهديدا للقوات اليهودية[٢٠].

يُلاحظ في ما تقدّم من حقائق جديدة أنها نشأت، من حيث الجوهر، على حساب حقائق الرواية العمالية. ولعل من المفيد تأمل السياق الاجتماعي والسياسي لتفكك، وتفكيك، الرواية الرسمية، أي العمالية منذ أواخر السبعينات.

٥- الماضي المستمر

يبدأ يعقوب شبتاي رواية «الماضي المستمر» بجنازة هزلية، لكن صدور الرواية في العام ١٩٧٧، أي عام هزيمة العماليين وخروجهم من الحكم للمرّة الأولى في تاريخ الدولة، حرّض عددا كبيرا من الناس على قراءة الرواية باعتبارها نوعا من النعي والنبوءة. نعي حركة العمل، التي وصلت إلى حافة الإفلاس، والتحلل، واليأس، في أواسط السبعينات، وبالتالي إعلان جنازتها. والتنبؤ بولادة عسيرة، لكنها ممكنة في قادم الأيام[٢١].

وإذا جاز استخدام رواية شبتاي كمجاز لما عاشه الإسرائيليون في عقد السبعينات، يمكن القول إن احتمالات تجدد العماليين بالولادة، في قادم الأيام، غير واضحة المعالم، بينما كانت الجنازة حقيقية، وأسبابها صريحة. ويمكن التركيز على أربعة أسباب وراء سقوط العماليين وخروجهم من الحكم: حرب أكتوبر، صعود الفلسطينيين وعودتهم إلى واجهة المشهد، فتح باب الاستيطان في الضفة الغربية وقطاع غزة، والتحوّلات الاجتماعية والاقتصادية بعد حرب يونيو (حزيران)،. لكل من هذه الأسباب وجاهة خاصة، لكن تضافرها أسهم في فك قبضة العماليين الصلبة، بالمعنى السياسي، والثقافي، والأيديولوجي.

كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣ بمثابة زلزال ضرب كيان الدولة، خاصة وقد جاءت بعد إحساس غير محدود بالثقة، وقناعات عنصرية بعدم قدرة العرب على شن حروب ناجحة. لم تستثن تموّجات الزلزال أحدا، لكن تأثيرها على النخبة الحاكمة كان شديد الوضوح. وفي هذا الصدد، أعربت رئيسة الوزراء غولدا مائير عن يأسها بطريقة لا تقبل الشك: «انتهت حياتي الفعلية في ذلك الوقت [خلال الحرب] وواصلت العيش، لم ينتبه أحد، ولم يكن ثمة من خيار آخر». وقد بررت مائير امتناعها عن الانتحار بسبب ما يتركه هذا الأمر من آثار سلبية على الناس[٢٢].

من ناحيته صاغ المعلّق العسكري لصحيفة هآرتس زئيف شيف أسئلة النخبة الحاكمة، التي تردد صداها في كافة الأوساط الاجتماعية على النحو التالي: «هل سنصمد في حرب قادمة؟«[٢٣]. وقد اتضح بعد أربع سنوات على وقوع الزلزال أن نسبة كبيرة من الإسرائيليين ألقت بمسؤولية فقدان الطمأنينة بالمعنى الوجودي على عاتق العماليين، وفي الوقت نفسه نظرت إلى اليمين كضمانة أفضل للمستقبل.

قبل حرب أكتوبر بست سنوات، اتضح بما لا يقبل الشك، أن احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة أعاد الفلسطينيين إلى واجهة المشهد في السياسة الإقليمية، وفي العلاقات الدولية. فبعد نشوة الانتصار، شبه الميسيائية، في العام ١٩٦٧، أصبح الفلسطينيون طرفا مستقلا في الصراع العربي والفلسطيني ـ الإسرائيلي، بعد غيابهم لمدة عقدين من الزمن.

وبعد حرب أكتوبر بعام واحد اعترفت الجامعة العربية بمنظمة التحرير الفلسطينية كممثل شرعي ووحيد للشعب الفلسطيني، وفي العام نفسه دخل الفلسطينيون محافل دولية رفيعة مثل الأمم المتحدة بطريقة مؤثرة، وتعاملت معهم دول مختلفة في آسيا، وأفريقيا، وأميركا اللاتينية، ناهيك عن دول المنظومة الاشتراكية، وبعض الدول في أوروبا الغربية، باعتبارهم حركة مشروعة للتحرر القومي.

بهذه الطريقة شعر الإسرائيليون أمام العودة المدويّة لضحاياهم أن «التاريخ يطارد الصهيونية، ويلحق بها»، حسب تعبير بنيامين بيت هالحمي[٢٤].

وبالقدر نفسه من الأهمية، فرضت السيطرة على كل فلسطين الانتدابية، بعد حرب حزيران، عددا من الحقائق الديمغرافية الجديدة، فأعادت طرح هشاشة التوازن الديمغرافي بين الفلسطينيين واليهود، مستعيدة مرافعات وذرائع كانت شائعة في الثلاثينات الأربعينات حول العلاقة الحتمية، والمفزعة، بين السيادة السياسية والديمغرافيا في مشروع الدولة اليهودية.

وما يعنينا في هذا السياق أن السيطرة على الضفة الغربية وقطاع غزة استنفرت عددا من الاستجابات المتناقضة، خاصة من جانب النخبة العمالية الحاكمة. فالاستيطان يمثل العمود الفقري لأيديولوجيا العماليين، لكن قاعدتهم الاجتماعية لم تعد قادرة على ضخ مستوطنين في الأراضي المحتلة حديثا، كما كان الشأن في زمن حركة الاستيطان التقليدية قبل قيام الدولة. وحتى إذا توّفر المستوطنون، فإن احتمال تخفيف الكثافة الديمغرافية الفلسطينية، أي ممارسة التطهير العرقي في الضفة الغربية وقطاع غزة، كان أمرا بعيد الاحتمال بعد الحرب في عام ١٩٦٧، بحكم تغيّر الظروف الإقليمية والدولية عمّا كانت عليه في العام ١٩٤٨.

وهذا بدوره يضع هشاشة التوازن الديمغرافي بين الفلسطينيين والإسرائيليين في واجهة المشهد، كما كانت في الثلاثينات والأربعينات. وأخيرا، كان استمرار العماليين في الهيمنة الأيديولوجية والسياسية يعني فتح باب الاستيطان، ودعمه، رغم اعتمادهم على عناصر بشرية غير عمّالية. وفي الوقت نفسه كانت الحركات الاستيطانية الجديدة، رغم تبنيها لأفكار يمينية، تمثل امتدادا طبيعيا، لا تعوزه الحماسة، لتاريخهم، وقيمهم الأخلاقية، وبرامجهم السياسية.

نجمت عن تضافر العوامل السابقة خصوصيات تسم تعريفات اليمين واليسار في النسق السياسي الإسرائيلي بميسمها، وهي فريدة من نوعها، وغير قابلة للتكرار في مناطق أخرى من العالم. لكن نفوذها الحقيقي تمثل في إطلاق قوى أيديولوجية واجتماعية جديدة لم يعد من الممكن ضبط حركتها. وقد تبلورت تلك الحركات في وقت لاحق في المعسكر القومي الديني بشكل خاص.

في خلفية المراثي الشخصية، ونفاق العماليين، كان المجتمع الإسرائيلي يعيش تحوّلات بعيدة المدى منذ العام ١٩٦٧. فقد توّسع سوق العمل الإسرائيلي بطريقة غير مسبوقة، بفضل الأيدي العاملة الرخيصة، القادمة من الضفة الغربية، وقطاع غزة. استفادت من هذا التوّسع معظم شرائح المجتمع الإسرائيلي، لكن شريحة واسعة من اليهود الشرقيين، الذين كانوا في أدنى السلّم الاجتماعي، حتى ذلك الوقت، تمكنت بفضل توّسع السوق من الانخراط بحيوية اكبر في آلية الحراك الاجتماعي.

ورغم أن الانتصار العسكري في حرب العام ١٩٦٧ فتح صفحة جديدة في العلاقة الإستراتيجية بين الولايات المتحدة وإسرائيل، إلا أن تدفق الاستثمارات، والتحويلات المالية الحكومية وغيرها من الولايات المتحدة، أسهم في خلق قيم اجتماعية جديدة، وفي إضعاف أيديولوجيا النخبة العمالية الحاكمة، وهي أقرب إلى الاشتراكية منها إلى اقتصاد السوق.

ولا شك أن تحوّلات كهذه هيئت لليمين ظروفا مثالية لتوسيع قاعدته السياسية والاجتماعية،

على حساب النفوذ السياسي والثقافي والمعنوي للنخبة العمالية الحاكمة. فأيديولوجيا اليمين الإسرائيلي كانت أكثر صدقا في دفاعها التقليدي عن مبدأ المنافسة، واقتصاد السوق، وبدت منذ أواسط السبعينات وكأنها البديل المثالي لاقتصاد التعاونيات العمالية، والمزارع الجماعية، التي لا يحرّض أداؤها الاقتصادي، بصفة خاصة، على التفاؤل.

ورغم أن نخبة اليمين كانت اشكنازية، وعلمانية، تعود أصولها إلى يهودية أوروبا الشرقية والوسطى ـ على غرار نخبة العماليين ـ إلا أنها كانت ذات جاذبية أكبر لدى اليهود الشرقيين بصفة خاصة، لأن دفاعها عن مبدأ المنافسة واقتصاد السوق يمكنهم من الانخراط في لعبة الحراك الاجتماعي بطريقة أفضل، ناهيك عن حقيقة أنها لم تضطهدهم، وتعاملهم بعنصرية صريحة، كما فعل العماليون. ومنذ مطلع السبعينات كان الجيل الثاني من اليهود الشرقيين، الذين ولدوا في البلاد، يتصرف بطريقة أكثر شجاعة ونقدية ورغبة في الحصول على شروط أفضل من الجيل السابق.

ولم يطل الأمر حتى عثرت التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية على تمثيلاتها الأيديولوجية. فقد تبنى اليمين، تاريخيا، الليبرالية الغربية، بما فيها حرية السوق، وتقديس الملكية الخاصة والدفاع عن حرية التعبير، ورفض الرقابة، خلافا للعماليين الذين أقاموا في السنوات الأولى من عمر الدولة نظاما شديد المركزية، وأقرب إلى الستالينية منه حتى إلى أنظمة الديمقراطية الاشتراكية، حسب النموذج الأوروبي.

وإذا كان العماليون قد وضعوا الاشتراكية، وعبادة العمل، والاستيطان، والمساواة ـ إلى جانب قراءة انتقائية معلمنة للتاريخ اليهودي ـ كمقوّمات أساسية للهوية الإسرائيلية، فإن وصول اليمين إلى سدة الحكم كان مناسبة فريدة تمكّن خلالها من تحويل الهولوكوست، الذي كان دائما في صدارة خطابه الأيديولوجي، إلى أحد أهم مكوّنات الهوية الإسرائيلية[٢٥].

يضاف إلى ما تقدّم حقيقة أن العام الذي شهد وصول اليمين إلى سدة الحكم، شهد، أيضا، بداية مفاوضات السلام المصرية ـ الإسرائيلية، بعد زيارة الرئيس السادات إلى القدس في أواخر ذاك العام. ومن بين مختلف التفسيرات المصاحبة لعملية السلام مع مصر، كان سلوك اليمين يعزز من دعوته الأيديولوجية باعتباره الفريق الأقدر على صنع السلام مع العرب. وقد أثارت تلك الفكرة، التي بدت مفاجئة للجميع، ظلالا من الشك حول سلوك العماليين، ومدى حرصهم على تحقيق السلام مع العالم العربي.

وأخيرا، أثارت مفاوضات السلام مع مصر، التي توّجت بمعاهدة غيّرت تاريخ الشرق الأوسط، ردود فعل متناقضة في المجتمع الإسرائيلي. وكانت في الحالتين تعني إعادة النظر في المشروع الصهيوني نفسه. ففي حين بدت آفاق السلام كفيلة بفوز الليبرالية في نظر أوساط في الحقل الثقافي، نشأت الحركة «من أجل إسرائيل الكبرى» من شخصيات عمالية ويمينية بارزة، وجدت في احتمال السلام تهديدا لجوهر الصهيونية.

على خلفية تلك الأحداث، وبفضلها ظهر المؤرخون الجدد، وعلى رأسهم بيني موريس نفسه في أواخر الثمانينات. ومن السهل العثور فيها على تفسيرات موضوعية لأسباب ظهورهم بدلا من قبول

ما ذكره موريس عن تحطيم شرائح في المجتمع الإسرائيلي لأغلالها الأيديولوجية. وسنرى في الفقرة الأخيرة كيف كانت تلك الأحداث في خلفية كل ما دار من سجال حول أسباب ظهور المؤرخين الجدد، ومضمون ما جاءوا به من أفكار.

٦- سؤال الشرعية

جابهت أبحاث المؤرخين الجدد، بمجرد ظهورهم عاصفة من الردود والمشاعر المتضاربة في الأوساط الأكاديمية والفكرية الإسرائيلية. ويمكن في هذا الصدد تمييز ثلاثة اتجاهات أساسية:

أولا، اتجاه يصر على تكذيبهم، والبرهنة على خطأ استنتاجاتهم، والتشكيك في مناهجهم البحثية. ويبرز في هذا الصدد إفرايم كارش، الذي وضع عددا من الكتب، والدراسات لنقد ونقض أعمالهم. ويمكن إيجاز الفرضيات الأساسية لكارش في نقاط أساسية منها:

أن بيني موريس قرأ يوميات بن غوريون، خلال الحرب ١٩٤٨، بطريقة انتقائية، وقام بتحريفها خدمة لأغراضه، كما أنه أهمل التزام العرب بتدمير الجهود اليهودية لبناء دولة قومية، ورغم أن اليهود قبلوا منذ الثلاثينات بالتنازل عن فكرة «إسرائيل الكبرى» إلا أن الفلسطينيين رفضوا كل محاولة للحل. لذلك، مشكلة اللاجئين الفلسطينيين من صنعهم، ومن صنع العرب الآخرين، ولا يمكن تحميل إسرائيل المسؤولية. أما فكرة الترانسفير فهي غير موجودة في الفكر الصهيوني.

وقد شدد كارش، بعد كلام موريس عن ضرورة التطهير العرقي، على حقيقة أن هذا الكلام يضعه، أي موريس، في خانة واحدة مع رحبعام زئيفي ـ الذي كان عضوا في الحكومة الإسرائيلية، وممثلا لحزب يتبنى مبدأ الترانسفير، وقد اغتيل قبل عامين ـ ولا يضعه مع بن غوريون[٢٦].

ثانيا، اتجاه يصر على وضع نقد المؤرخين الجدد لتاريخ الدولة اليهودية، في سياق مؤامرة لزعزعة شرعية الدولة نفسها. فالمؤرخون الجدد لا يؤمنون بشرعية، أو ضرورة وجود إسرائيل، وهم في هذا الشأن يمثلون امتدادا لتيار عرفه اليشوف اليهودي في الأربعينات، على يد رئيس الجامعة العبرية يهودا ماغنس، الذي أنشأ منظمة تدعو لتعايش العرب واليهود في دولة واحدة.

علاوة على ذلك، تحفّظ ماغنس، وعدد من المثقفين اليهود الألمان على قيام دولة يهودية. وكانت حنا أرندت من بين مؤيديه. وقد نظر اليمين الإسرائيلي إلى كتابها «أيخمان في القدس» كامتداد لمؤامرة ماغنس. وعندما ظهر المؤرخون الجدد في المشهد الأكاديمي الإسرائيلي، سارع منظرو اليمين إلى الربط بين ظهورهم في الجامعة العبرية، وحقيقة ما تركه ماغنس من تلاميذ، وتأثيرات سلبية في هذا الشأن.

وغالبا ما يعيد دعاة هذا الاتجاه التاريخ التقليدي، كما صاغه العماليون، باعتباره الرواية الصحيحة لنشوء وقيام الدولة اليهودية في فلسطين. ولا يختلف نقدهم للمؤرخين الجدد عن نقد أصحاب الاتجاه الأوّل، إلا في تبنيهم لنظرية المؤامرة[٢٧].

ثالثا، اتجاه يعترف بحقيقة أن الرواية الصهيونية استندت إلى أساطير، لكن القول بعدم قدرتها على الصمود أمام النقد يمثل أسطورة جديدة، حسب تعبير هلل هالكن، الذي يعبّر عن وجهات نظر ليبرالية شائعة في أوساط عدد من الإسرائيليين، واليهود الأميركيين.

وفي هذا الصدد يقول إن المؤرخين الجدد لم يشككوا في شرعية الدولة اليهودية، بل أشاروا إلى سلبيات صاحبت قيامها. وإسرائيل قوية في الوقت الحاضر، وأفضل إستراتيجية لمعالجة محرّمات الماضي تتمثل في «الإيمان بعدالة الصهيونية»، وفي غرس هذا الإيمان، عميقا، في قلوب وعقول الأجيال الشابة[٢٨].

ومن اللافت للنظر في هذه الاتجاهات أنها لا تدور حول الماضي ـ كما يتجلى في الرواية الرسمية ـ باعتباره مصدرا للحقيقة التاريخية، بل تدور حوله باعتباره مصدرا للشرعية السياسية والأخلاقية، أي شرعية الدولة اليهودية. وعادة ما يتم ذلك: إما باستنكار كل محاولة للنقد، أو النظر إليها كتحريف للماضي.

وبما أن بن غوريون قاد اليشوف اليهودي في فلسطين منذ الثلاثينات، وكان ما حدث في العام ١٩٤٨ نتيجة قرارات صدرت عنه، أو تصوّرات ومواقف تبناها وعبّر عنها في مناسبات مختلفة، إلى جانب دوره كقائد لمعسكر العماليين، وأحد منظريهم الكبار، في صياغة الخطوط الأساسية للرواية الرسمية، أصبح الموقف من بن غوريون علامة على الموقف من الماضي. فالدفاع عن الماضي يعني، بالضرورة، الدفاع عن بن غوريون. كما أن نقد الماضي يعني، بالضرورة، نقد مواقفه، وسياسته، وحتى ميوله الشخصية في حالات محددة.

وإذا كان من الممكن رصد تحوّلات بيني موريس بطريقة موجزة، فلنقل إنها بدأت بالتشكيك في صحة ما أراد له بن غوريون أن يكون تاريخا رسميا لقصة قيام الدولة، وانتهت باعتناق ذلك الموقف، أو حتى إلى موقف أكثر تطرفا يأخذ على بن غوريون عدم السير في مشروع طرد الفلسطينيين إلى نهاية الشوط.

كارش وضع موريس «الجديد» في خانة واحدة مع رحبعام زئيفي (يعتبر نموذجا لليميني المتطرف والمكروه في نظر العماليين) نافيا إمكانية وجوده في خانة واحدة مع بن غوريون، الذي انتقل من رمز للعماليين على امتداد تاريخ الدولة، وحتى وقت قريب، إلى رمز متنازع عليه، يهدد اليمين بمصادرته واحتكاره[٢٩].

والمفارقة الجديرة بالاهتمام أن تمرّد جيل شاب من المؤرخين على جيل سبق، لأسباب مهنية، أو حتى لأسباب سياسية، لا يحمل العلامات التقليدية لمحاولة قتل الأب بالمعنى الفرويدي، بقدر ما يتصل الأمر ببن غوريون باعتباره تمثيلا ماديا ومعنويا للأب، وبقدر ما يتصل، أيضا، بالتاريخ الرسمي للحركة الصهيونية، ودولتها اليهودية في فلسطين، باعتباره تمثيلا مجازيا للأب.

فالمسألة تتعرّض للتشويه إذا عولجت كصراع بين أجيال، إذ يوجد بين نقّاد المؤرخين الجدد أشخاص ينتمون إلى الجيل نفسه، ويشكل الدفاع عن تاريخ العماليين، وعن بن غوريون علامة بارزة في جهدهم البحثي. وتبرز في هذا الشأن أنيتا شابيرا، التي قامت بالرد على المؤرخين الجدد، دفاعا عن بن غوريون لأنهم «إذا زعزعوا موقفه الأخلاقي، وتماسكه، ودوافعه فإنما زعزعوا فكرة إسرائيل نفسها».

أما يورام حزوني، المنتمي إلى الجيل نفسه، فيمثل مفارقة ذات دلالة بالغة. فهو يقف من حيث الانتماء الحزبي والأيديولوجي في معسكر اليمين، كما أنه يترأس مركز شاليم، الذي أنشأه رئيس الوزراء

الإسرائيلي السابق بنيامين نتنياهو لتمكين اليمين من حيازة عضلات أيديولوجية مرموقة في «المعركة على روح إسرائيل»، ومع ذلك فإن الدفاع عن بن غوريون، وعن موقفه الأخلاقي، ودوافعه، يحتل صدارة اهتمامه، ويضعه في خانة واحدة مع مؤرخين عماليين مثل شبتاي تيفيت من المدرسة القديمة، وأنيتا شابيرا من الجيل الشاب.

المفارقة في هذا الشأن أن بن غوريون كان الخصم الأيديولوجي لليمين منذ ثلاثينات القرن الماضي، بسبب نفاقه، ونزعته البراغماتية، وطريقته في تمويه الدوافع الحقيقية للحركة الصهيونية، لكن التحوّلات التي شهدها المجتمع الإسرائيلي بعد العام ١٩٦٧، كانت في خلفية ما أوصل العماليين إلى حالة من الإفلاس السياسي والأيديولوجي، لا تمكنهم حتى من الدفاع عن روايتهم التقليدية.

وهي الخلفية نفسها التي سوّغت لليمين، وقد أصبح في الحكم للمرّة الأولى، الاستعانة منذ مطلع الثمانينات بمزايا بن غوريون المكروهة، خاصة نفاقه، وبراغماتيته، وميله إلى تمويه الدوافع الحقيقية للصهيونية، باعتبارها المرجعية المناسبة لحسم مستقبل الأراضي المحتلة في العام ١٩٦٧، بطريقة تنسجم مع ما بدأه بن غوريون في العام ١٩٤٨.

وفي حين انشقت أطراف تقليدية في اليمين بفضل هذا الموقف الجديد لتشكّل أحزابا تتبنى الترانسفير بصورة علنية، وتتهم اليمين بخيانة الصهيونية، وجد العماليون صعوبة بالغة في الدفاع عن بن غوريون، وقد أصبح عرضة للاحتكار من جانب اليمين، وقطاعات واسعة من المستوطنين.

تفسر هذه الحقيقة أسباب تمرّد المؤرخين الجدد على الرواية الرسمية لنشوء الدولة اليهودية، وحرب العام ١٩٤٨، خاصة وقد جاءوا من مواقع عمالية (وحتى ماركسية في بعض الأحيان). وبالقدر نفسه تفسر أسباب توّحد العماليين واليمينيين في اتجاهين متشابهين، ذكرناهما في بداية هذه الفقرة. فقد يتبنى عماليون ويمينيون نظرية تشويه الوثائق التاريخية خدمة لأغراض أيديولوجية، أو نظرية المؤامرة، التي ترى في المؤرخين الجدد محاولة لتدمير الصهيونية. فهم كما يقول كارش ـ اليميني ـ «المؤرخون المسيسون الذين قلبوا ملحمة ولادة إسرائيل»[٣٠]. وهم كما يقول شبتاي تيفيت العمالي العريق، الذي لا ينفي تأثر التاريخ القديم بالصهيونية، يكتبون تاريخا: «يتسم بالعداء للصهيونية».

ولعل تحالف المصالح الأيديولوجية بين فريق من العماليين، والقائمين على مصادرة واحتكار بن غوريون في معسكر اليمين يفسر لماذا وضع كارش بيني موريس مع رحبعام زئيفي، ولم يضعه مع بن غوريون.

بهذا المعنى، لا يشكل أصحاب الاتجاه الثالث الليبرالي، الذي يرى أن الماضي لم يكن ناصع البياض، سوى أقلية لا تملك الكثير من المرافعات، بما فيها مرافعة الإيمان بعدالة القضية. وقد أدركت أطراف صهيونية مختلفة خطورة هذا الموقف اليبرالي، لذلك ترفض روث فايس، في نقدها للاتجاه الليبرالي ـ أو خيانة الليبراليين لليهود حسب تعبيرها ـ وضع الإعجاب بالمنجز الصهيوني كدليل على شرعية الدولة اليهودية. ففي هذا الشرط ما يقرن الشرعية بالإعجاب[٣١].

لا شك أن الرواية التقليدية نظرت إلى الإعجاب كأحد علامات الشرعية. ذلك ما أثار امتعاض اليمين من بن غوريون حتى مطلع الثمانينات، وما أضفى على نقد المؤرخين الجدد للرواية التقليدية دلالة

أخلاقية، أيضا، وذلك ما يبرر عودة الصهيونية القاسية، كما تفترض فايس. فلا يمكن لمؤرخ يكتشف مدى ما تنطوي عليه الرواية التقليدية لنشوء الدولة اليهودية في فلسطين، من مجافاة للواقع، واعتداء على الذكاء الإنساني، إلا أن يعتنق الصهيونية القاسية، بلا نفاق، أو تجميل ـ كما فعل بيني موريس ـ أو أن يعيد النظر في شرعية، وحصرية، للدولة اليهودية نفسها. وهذا موقف عبّر عنه بعض المؤرخين الجدد بالدعوة إلى دولة ثنائية القومية، كما عبّروا عنه بدرجات متفاوتة، في نقدهم لموقفه الجديد. وبهذا المعنى يصعب الكلام عن موريس باعتباره ممثلا للمؤرخين الجدد، وما يوّجه إليه من نقد لا يعتبر، بالضرورة، نقدا لبقية زملائه، رغم ما ألحقته مواقفه المتطرفة من ضرر بهم.

خلاصة

أدرك بيني موريس، أكثر من غيره، بحكم اطلاعه على وثائق كانت حتى وقت قريب سريّة، أن الرواية التقليدية لا تصمد أمام اختبار الواقع. وقد ذكر ذلك بنفسه: فقد انخرط ضباط، وساسة، وموظفون، ومؤرخون في محاولات تصل «إلى طمس وإخفاء وقائع وشهادات تتعلق بجرائم حرب ارتكبتها الهاغناه في أثناء حرب ١٩٤٨»[٣٢]. وأدرك، أيضا، أن فكرة التطهير العرقي لا تحضر في الفكر الصهيوني وحسب، بل هي ذات جذور راسخة، حرص كتّاب الحوليات، محاضر الاجتماعات، ومحررو الوثائق الخاصة واليوميات، على حذفها، أو تلطف وجودها.

وفي هذا الصدد كتب عن نموذج أوّل لشخصية وأسطورة اليهودي الذي يطلق النار ويبكي. وهي حسب رأيه «حالة بهلوانية أخلاقية مثيرة ومعذبة». فقد اكتشف أن المذكرات المنشورة لشخص يدعى يوسف نحماني، تعرّضت للتشويه والحذف. لذلك، كان عثوره على اليوميات الأصلية لنحماني بمثابة الكشف الخاص.

كان نحماني هذا، وعلى مدار أربعة عقود، منذ العشرينات، مسؤولا عن تعزيز قوة القدرات العسكرية، والاستيطانية لليبشوف اليهودي. وقد كان صاحب أفكار إنسانية واشتراكية. وعندما حانت اللحظة الحاسمة في عام ١٩٤٨، أي عندما أصبح الاستيلاء على الأرض ممكنا بفضل القوة العسكرية، لا بفضل الشراء، والخداع، كما كان الأمر في السابق، انخرط نحماني في تجريد الفلسطينيين من أملاكهم، وطردهم. قرر، في ذلك الوقت، تأجيل المبادئ لصالح تطبيق الصهيونية، كما يقول موريس، ومع ذلك لم يحرمه القرار من التباكي على العدوانية اليهودية[٣٣].

لا شك أن التصرف بطريقة نحماني كان خيارا واقعيا بالنسبة لموريس، لكن ما ينطوي عليه من بهلوانية أخلاقية مثيرة ومعذّبة، وضعه أمام خيارين: إما الصهيونية القاسية، أي الصريحة، والمباشرة، كما كانت تعرف في بداية الاستيطان الصهيوني، وأما إعادة النظر في شرعية وحصرية الدولة اليهودية. وبهذه الطريقة فقد لاحقته لعنة الخطيئة الأولى، التي عبّر عنها بنيامين بيت هالحمي بطريقة بليغة:

«يبدو أن لعنة ما تلاحق الإسرائيليين، لعنة الخطيئة الأولى ضج السكّان الأصليين العرب، كيف يمكن نقاش تاريخ إسرائيل، دون استعادة سلب وإقصاء غير اليهود؟ الخطيئة الأولى تلاحق الإسرائيليين وتعذبهم، تسم جميع الأشياء وتلطخ جميع الأشخاص، ذكرى الخطيئة الأولى تسمم الدم، وتسم كل لحظة

من لحظات الوجود »[٣٤].

والمثير في انحياز موريس إلى «الصهيونية القاسية»، الصريحة، أي إلى كل ما يتنافى مع بهلوانية ونفاق بن غوريون، أن هذا الخيار يمكنه من فهم دوافع الأخير في العام ١٩٤٨، لكنه لا يمكنه من التماهي معه. فبن غوريون هو التصعيد المثالي لنحماني، لذلك لا يصبح التماهي معه ممكنا دون التحفظ على موقفه في الحرب، فلو طرد الفلسطينيين كلهم في ذلك العام، لما نشأت مشكلة اللاجئين الفلسطينيين.

وبما أن ذلك لم يحدث، وبما أن صورة الجلاد المقدس، الذي يطلق النار ويبكي، لم تعد مقنعة، بل أصبحت بهلوانية، فإن الحل هو استكمال مشروع التطهير العرقي بلا قداسة، ولا دموع.

هوامش

١ المقتطفات الواردة في الفقرة الأولى من مقابلة بيني موريس المنشورة في هآرتس بعنوان «البقاء للأصلح»، انظر

Haaretz 9 Jan. 2004« Survival of the Fittest« Ari Shavit.

2 Avi Shlaim, “A betrayal of History » the Guardian 22 Feb. 2002

3 Benny Morris The Birth Of The Palestinian Refugee Problem 1947-1949 (Cambridge: Cambridge University Press 1988)

٤ صدر الكتاب بالعبرية في عام ٢٠٠٠، وصدرت ترجمة عربية عن مدار

بيني موريس، تصحيح خطأ (المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية: رام الله ٢٠٠٣) ٢٨١ ص والترجمة لأنطوان شلحت

5 Benny Morris, “Peace? No Chance » The Guardian 21 Feb. 2002

٦ شلايم، مصدر سبق ذكره

٧ موريس «البقاء للأصلح» مصدر سبق ذكره

8 Benny Morris, “Camp David and After » New York Review of Books June 13, 2002 Volume 49, Number 10

9 Benny Morris “The Right of Return » Tikkun. Volume: 16. Issue: 2.: March 2001

١٠ انظر الغارديان فبراير ٢٠٠٢، مصدر سبق ذكره

١١ انظر: اسحق لاؤور «الركض في ساحة خراتيت» الكرمل، العدد ٦٦، رام الله ٢٠٠١

محمد حمزة غنايم «إعادة إنتاج حكاية مستهلكة» في عدد الكرمل نفسه

١٢ انظر الفصول الخاصة بغيرشون شافير، وأوري رام في:

حسن خضر [ترجمة وتحرير] قصر الأواني المهشمة: دراسات في نقد الصهيونية (المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية - مدار - رام الله ٢٠٠١).

١٣ يمكن الاطلاع على نقد ممتاز لطريقة موريس في الكتابة التاريخية في:

Joel Benin “No more tears: Benny Morris and the Road back from Liberal Zionism» Merip, March 2004

١٤ اعتقد أن تبنى الرواية الرسمية، بطريقة أيديولوجية واضحة بدأ لدى موريس مع كتاب ضحايا صالحون الصادر في ١٩٩٩، انظر:

Benny Morris, Righteous Victims (New York, Alfred A. Knopf 1999)

15 Simha Flapan, the Birth of Israel: Myths and Realities (New York, Pantheon Books 1987) p.49

16 Benny Morris “Looking Back: a Personal assessment of the Zionist Experience» Tikkun, Volume 13. March/April 1998

١٧ المصدر نفسه

١٨ للاطلاع على الخلافات الأيديولوجية والسياسية بين العماليين وخصومهم في اليمين، وكيف رفضوا أفكارهم في العلن، وطبّقوها في السر، انظر:

Avi Shlaim, the Iron Wall: Israel and the Arab World (New York-London, W.W. Norton and Company 2000)

١٩ يعود الفضل في الواقع لكيمرلنغ في صياغة تعبير «الفقاعة» وفي البرهنة على أن الصراع مع الفلسطينيين، كيفية السيطرة على الأرض، أي انتزاعها منهم، وكيفية طردهم من سوق العمل، كانت العوامل الحاسمة في تشكيل مؤسسات اليشوف اليهودي، والدولة في وقت لاحق. انظر:

Baruch Kimmerling. Ed- the Israeli State and Society: Boundaries and Frontiers (Albany, State University of New York Press 1989)

٢٠ من الكتب الهامة التي لعبت دورا في تفكيك الرواية الصهيونية الرسمية يمكن الإشارة إلى أعمال إيلان بابي، وآفي شلايم، وزئيف شتيرنهال، توم سيغف انظر:

Ilan Pappe, Britain and the Arab –Israeli conflict 1948-1951 (London. Macmillan 1988)

Avi Slaim the Politics of Partition (Oxford, Oxford University press 1998)

Zeev Sternhall, The Founding Myths of Israel (Princeton: Princeton University Press 1998) صدرت ترجمة عربية لهذا الكتاب عن المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية في رام الله.

Tom Segev, the Seventh Million: the Israelis and the Holocaust (New York, Hill and Wang 1993)

21 Yaakov Shabtai, Past Continuous (New York-Jerusalem: the Jewish Publication Society 1985)

٢٢ ورد في كتاب الخطايا الأصلية لبنيامين بيت هالحمي، انظر:

Benjamin Beit-Hallahmi, Original Sins: Reflections on the History of Zionism and Israel (London: Pluto Press 1992) خاصة الفصل العاشر وتأثير حرب أكتوبر على المجتمع الإسرائيلي

٢٣ص ١٤٧ المصدر نفسه

٢٤ المصدر نفسه ص ١٤٦

٢٥ انظر: سيغف، المليون السابع، مصدر سبق ذكره

26 Efraim Karsh "Revisiting Israel's Original Sin: the Strange case of Benny Moriris» Commentary, Volume 116, sept. 2003

٢٧ لعل أفضل تمثيل لهذا الاتجاه يجد تعبيره في: Yoram Hazony, The Jewish State: the Struggle for Israel's Soul (New York: Basic Books ٢٠٠٠) ومما تجدر ملاحظته أن حزوني يعمل رئيسل لمركز شاليم، الذي أنشأه بنيامين نتنياهو، لتمكين اليمين من حيازو عضلات أيديولوجية في صراعه مع المؤرخين الجدد.

٢٨ انظر: Hillel Halkin "Was Zionism Unjust? »Commentary, Volume 108, November ١٩٩٩.

٢٩ كارش، مصدر سبق ذكره

30 Efraim Karsh, Middle East Quarterly, March 1999

٣١ أورده هالكن، مصدر سبق ذكره

٣٢ الترجمة العربية لتصحيح خطأ، ص ٢١

٣٣ انظر الفصل الخاص بنحماني في تصحيح خطأ: يوسف نحماني والمسألة العربية ص ٦٩-١٣٢

٣٤ بيت هالحمي، مصدر سبق ذكره، ص ٢٠٧



كهوف هَايْدْرَاهُوْدَاهُوْس

سليم بركات

محاورةُ خارْتِيْمَاس وسُوْسينو

«هل عثرتَ على النصف الآخر من حلمي، أيها الهوداهوس سوسينو؟»، قال خارتيماس الأشقر العُرْف، وأصْدَرَ صهيلاً خافتاً من حنجرته ـ حنجرةِ الكائنِ المُخْتَلَسِ الشكل من نصفِ إنسانٍ ونصف حصان.

تنهَّد سوسينو. حرَّك في الهواءِ دوائرَ القلق الخصب كبذور اليقطين حول بِرَك المياه: «لي ستة أيام أُغمضُ عينيَّ من الليل حتى الظهيرة، فلا يتجلّى لخيال أعماقي صورٌ مرئيةٌ أو إشاراتٌ ناطقة، يا خارتيماس. اختلطَ عليَّ وقتُ الطعام بين الغداءِ والعشاء. أترى خاصرتيَّ؟ جلديَ لم يعد ملتمعاً. إنَّه هُزالُ الحيرة»، وألقى نظرة، من مشارف باب الكهف الكبير، على العراء.

«ما الذي يجري في أرض «هايْدْرَا هُوْدَاهُوْسْ» يا سوسينو؟ خمائرُ العافية غَدَتْ حامضةً. غدا خبزُ يقيننا حامضاً»، قال خارتيماس، وهزَّ ذيلَهُ يطرد ذبابةً من ذبابات السرخس الصغيرة.

«لم يعد مُحْتَملاً ما يفعله الأمير ثِيوني». مَنْ تظنُّه أوحى إليه شرارةَ الجحيم هذه؟ ليس في عِلْمِ تراب هايدراهوداهوس، ولا في عِلْمِ هوائها ـ هواءِ الكهوف الكبرى، سابقةٌ يتسلّى فيها مَلِكٌ أو أمير باستنطاق الناس عن أحلامهم، أيها الهوداهوس خارتيماس. البقاءُ يتقوَّضُ هنا»، قال سوسينو. حَصَرَ الأفقَ المخيَّطَ بإبرة السهول في بصره. مسَّتِ اللوعةُ عينيه بأنفاسها

سليم بركات شاعر وروائي سوري يقيم في السويد

المالحة فدمعتا: «سأرحل بعائلتي عن هذه الأرض. سأُفني في قلبي حنينَ المكان».
صَمَتَ الوجود الناطق. انحدرَ المخلوقان ذوا نصفي الإنسان ونصفي الحصان من المُرْتَفَع، الذي يكلِّله هيكلُ الكهف، إلى السهل. اختلطَ طيفاهما بأطياف الزُّرَّاع المجتهديْن في منطق الزَّرع، ومؤانسة الخُضَار النبيلة في حقولهم.

ثيُوني - هَايْدْرَاهُوْدَاهُوْس

في صباحٍ لطيفِ الحنجرة، ذي غناءٍ خافت تتشرَّبه الأعمدةُ الجليلة في كهوف هايدراهوداهوس - أرضِ الصُّنَّاعِ السَّحرةِ للخناجر، والحدوات، خرج الأمير ثيوني من مخدعه الحجري مبتسماً إلى بهو كهفه. كان الخِوان الصخرُ، المستطيلُ ستاً وستين ذراعاً، على أتمِّ عُدَّته: فاكهةُ الظلِّ وفاكهة الشمس متجاورةً في الصِّحَاف. ورقُ الدَّلبوث، وأسواقُ الهَليون الفتية مقشرةً، وبعضُ أزهار القَرْعِ المنقوعة في خلِّ الدراق الفجِّ، وهي ما يستمرئُها ثيوني على الريق.
نهض خلصاءُ الأمير الجالسون. تهيَّأ الخدمُ وهم يطلقون صهيلاً محسوباً بقياس الدُّربة من حناجرهم، خافتةً لكنها صارمةُ النَّبر في علوم الخَدَم أَنْصَاف الإنسان وأَنْصَاف الخَيل. جلس ثيوني وصدرُهُ إلى الخوان. جلس الخُلصاءُ ممدِّديْنَ قوائمَهم، كلٌّ بحسب ما يريحُه. هزُّوا أعراقهم المتدلية فوق الجباه، قبل أن يقرِّب الخدمُ الصحون إلى متناول أيديهم، وقد انحنوا بقوائمهم الأمامية على الأرض الرخام، في الفسحات المتساوية بين جليسٍ وآخر. تحدَّث الأمير: «رأيتُ نصفَ حلمٍ بهيجاً في ليلتي. سأنتظر قدوم الأميرة أنيكساميدا لتُتِمَّه لي. عندها النصفُ الآخر».
لكل مخلوق في هايدراهوداهوس من يشاطره، من الأقربين إليه، نصفَ حلمه. لا أحد يحلم حلماً كاملاً. لكن لا أحد يروي لغير شريكه في مناصفة الحلم ما يراه من تجلِّي منامه عليه بالصور مندرجةً في خصائص اللون، أو بلا لون: منذ السنة السادسة من أعمار المخلوقات هذه، ذوات أنصاف جذوع الإنسان الملتصقة بهياكل الخيول، يختار القرينُ قرينَه، بالتوافق النبيل لشروق الطِّباعِ على أعماقهما. ولم يحدث، قط، أنْ جرى إخلالٌ بذلك التوافق، الشبيه بالميثاق، بين اثنين. إنه اختيار الإقامة النهائية في الحيِّز الذي يؤثِّثُه، برهافة المصادفة المُدلَّلة، كلٌّ من الظلِّ والشكل.
هم، المخلوقات التي تتنادى بلقب الهوداهوس قبل لفظ الأسماء الخاصة بمَنْ يُنَادَون، يعرفون بالفطرة أن كل اثنين يتناصفان حُلماً واحداً. ولم يخرج أحد عن العُرف في كتمان حلمه لنفسه ولقرينه. لكنهم يتبادلون الإشارات، تلميحاً، للتدليل على أحوال الأحلام التي تشاطروها: «هذان مرَّا بحقول ذهبٍ. ذانِ صَعَدا مَدَارجَ الغمام بحَدَواتٍ من معدنٍ ليس من معادن الحدوات. ذانِكَ خابا في إتمام شهوةٍ».
إنه تخمينٌ لأحوال الأحلام بالفِراسة التي فيهم، أو بالقياس النفساني إلى أحوالهم بعد أحلامٍ أغوتْ خيالَ نومهم: الخيبةُ، اللذة، الكابوس، الرضا، النِّزاع والاضطراب، الانحصارُ،

العلاماتُ القلقةُ؛ كلُّ ذلك يترك في العيون، بعد اليقظة، أثراً من خطواته الخفية. بَيْدَ أنَّ التخمين يبقى تخميناً. أما الحلم المُتَناصَفُ فهو ـ بحقيقة صوره، وأطياف عناصره الضَّالة والمُسْترشِدة، المتكافئةِ وغير المتكافئة ـ رهيْنُ عِلْم المتشاركيْنَ فيه إلى الأبد.

ثيوني، أمير هايدراهوداهوس ذات الكهوف المُجْتَاحَة بالأعمدة المهيبة، خَرَق الموروثَ. فاجأ جُلساءَه الخُلَصاءَ ـ غضاريفَ الحقول المديدة، وأُمناءَ خزائن المُؤَن والأسلحة ـ بالطلب إلى زوجته آنيكساميدا أن تسرد نصفَ حلمها على أسماعهم. صَهلَ الحاضرون. اهتز عرفُ الأنثى تحت خمارها النازل حتى ظهرها. اهتز ثدياها المحتجبان تحت شبكة الذهب المتدلية من عنقها على صدرها. التمع جسدُها الأبلقُ ذو الوبر الحرير كأهداب طائر النَّعام: «أيها الهوداهوس الأميرُ، يا زوجي الناطق بلسان الكهوف ذي الشِّعَب الثلاث، هل هي رؤيا أَمْلَتْ عليك كَشْفَ المستور من خصائصنا ـ نحن مخلوقاتِ الشكل الأنبل؟».

«ما من رؤيا أَمْلَتْ عليَّ هذا الطلبَ، أيتها الهوداهوس الأميرة، يا زوجتي الناطقة من بصرها ـ بصرِ الكهوف الأكثر كمالاً. لقد أمْليتُ رؤيايَ عليَّ وأمْلَيْتُ، ما أريدُ، على رؤيايَ. لا حلم يبقى مُلْكَ اثنين، وحدهما، في هذا المجلس، بعد اليوم»، قال ثيوني ذو العباءة القصيرة، المنحدرة بمخملها الأصفر من كتفيه على ظهره ـ ظهرِ الجواد والآدميِّ المتصلين.

عَرقتْ يدا أنيكساميدا. لطالما سَرَدتْ على زوجها النصفَ الذي تحلمه، ولطالما سردَ عليها زوجُها النصفَ الذي يحلمه. هذا إن حَلما، مثلهما مثل مخلوقات هايدراهوداهوس، وإن لم يحلما تواعدا أن يعتصرا، ما يقدران على اعتصاره، بيَد النوم، من عناقيد الليل الناضجة، أبداً، في الفصول كلها. تعثَّر خيالُها بصوتها قليلاً، وتعثَّرَ صوتُها بحطام السرِّ الذي تناثر في المجلس: «رأيتُك جريحاً بلا ألم. كنتَ تروي فكاهةً لكاهن الطواحين، الهوداهوس كيدرومي وهو يأكل قِثَّاءً. لقد ناديتَهُ، مرتين ـ بعد ذلك ـ باسم أُورْسِيْنْ»، قالت الأميرة. حَمْحَمت حَمْحمةً خافتةً وهزَّت ذيلها الأسودَ، الملتمعَ الشَّعر من زيت زهرة عبَّاد الشمس.

«غريب هذا»، قال الأمير وهو يمضغ زهرةَ قَرْعٍ مخلَّلة. «النصف الذي عندي بهيجٌ. كان كاهن الطواحين معي. نعم. لكنه يعدُّ على أصابع يديه الإمارات التي يريد أمراؤها الدخول، طوعاً، في شرعِ هايدراهوداهوس ـ شرع التسليم بتحنيط الموتى بدل حَرْقهم. الحَرْقُ يُكْثِر اقتحامَ الأرواح للأمكنة المحظورة: العقل. الهيكلِ الذي يتزوَّد فيه الأمراء برؤيا الكهوف المفقودة. مخادع النساء». ابتسم: «لا نريد شركاءَ في خلواتنا». واستدار إلى زوجته: «نصفُ حلمي بهيجٌ. لا. ربما ليس بهيجاً على نحو ما أريد. كنتُ أتمنى أن يسترسل أمراءُ التخوم الحجرية في عنادهم»، وحَمْحَمَ بقوة، فتلمس الجالسون أطرافَ الخوان. «منذ بلغتْ سلالتُنا الذُّروةَ في شؤون تدبير الحروب لم نعد نجد مَخْرَجاً من ذلك. الحروبُ تمرينٌ عقليٌّ لاستدراج النَّفْس إلى صُلْحٍ مع القَلَق. بين كل حرب وأخرى فسحةٌ لا تُعَوَّض ـ لأنها فسحة بين حرب وأخرى ـ من أجل ترتيب العقل نَفْسِه ترتيباً أشبه بأعمدة هايدراهوداهوس: إنها لا تسند سقوفَ كهوفنا فحسب، بل تسند الدورةَ المفقودة للنِّظام السماوي الثابت. بين حرب وأخرى تلزمنا فسحةٌ للتفكير في حرب

جديدة، أكثر كمالاً. وهؤلاء الأمراء يعودون بي إلى الضجر، أيها الهوداهوس الخُلصاء».
حَمْحَمَ في خفوتٍ. حَمْحَم الجلساءُ ـ أهلُ البأس. «أين أنسْتوميس؟»، سأل الأميرُ بالتفات من رأسه على جهاتِ الخوان. «ماذا قلت أيتها الأميرة؟. كنتُ أنادي كاهن الطواحين باسم أورْسِيْن. أين أنِسْتُوْمِيْسْ لتتدبَّر لي معنى هذا الاسم؟».

لوحُ أنِسْتُوميس

ككل مخلوقات الهوداهوس، كانت أنِسْتُوْمِيْسْ تحمل خنجرين، بدورها، يتدليان من حزامين تحت إبطيها. سَلَّتِ الخنجرَ الأيمن بيدها اليسرى من الغمد الذهبيِّ، ونقرَتْ بنصله الرهيف على حجرٍ في جدار الكهف مليءٍ بالرسوم: «هذا النحت يحوجُهُ ترميم أيها الهوداهوس سِيْنُو»، قالت لحامل المفاتيح، تابعِها، في إدارة «فِيْڤْلافِيْذِيْ» ـ مكتبةِ أرض هايدراهوداهوس.

العلوم المتوارثةُ، بتمام الخصائص المُسْتَنْسَخَةِ عن شرائع الليل وشرائع النهار، كانت في عهْدَة أنستوميس، مدوَّنةً منحوتاتٍ نافرةً، أو غائرةً، على ألواح يمكن نَقْلُها، وعلى جدران الكهف ذي الجوف المتعرِّج، المحمولِ السقف على ثمانمائة عمودٍ أخضر، كلُّ عمود يتوسط فسحةً قوسيَّة ذات طنافس للجلوس، ومقاعد متدرِّجة العلوِّ تواجه الجدران ليتأمَّلها الزائرون.

تصاويرُ أشكالٍ بلا نهاية غطَّتِ الحجرَ حتى السقوف: مخلوقاتُ يابسةٍ، ومخلوقاتُ مياهٍ. مخلوقاتُ هوداهوس، بعضُها كصور أهل المكان الأبعد والأقرب، وبعضُها من فرائد الخيال ـ مجنَّحٌ، أو ذو رؤوس طيورٍ، وماعزٍ، وجواميسَ، وأفاعٍ. الكَتَبَةُ يدوِّنون الصورَ الحروفَ على أوراق النبات، ويتولى النحَّاتون نَقْلَها إلى الحجر، بإشراف أنستوميس ذات القرن الفريد النابت في جبهتها؛ أنستوميس الناجية الوحيدة من فصيلٍ من الهوادهوس ولدوا بقرون على جباههم. لم يتكاثروا أبعد من خمسة أجيال، ثم تسلَّمتْهم «حُمى القرائن»: أن يجدوا لكل شيء رديفاً: الكلمات. الحركات. العناصر الأربعة. الأفلاك. الأسماء. المخلوقات. أقرُّوا أنَّ أيَ وجودٍ، لحيٍّ أو جَمادٍ، لا يكتمل إلاَّ بوجودٍ آخرَ يجعله مُضَاعَفاً. منطقٌ مَّا أقربُ، في التشبيه، إلى منطق «الشيء ومعناه»، لكنه لم يكن على ذلك النحو الصارم. كان يذهب أبعدَ في تدبير العلائق بين «الشيء ومعناه»، كالعَيْنِ والفَلَكِ، مثلاً؛ أو النوم وطير الطاووس؛ أو الحرب والرَّحم. ولَمَّا عَلِقتْ بعض مسائل القرائن بشباك خيالهم، فما استطاعوا استخلاصَها ـ مثل الندم، والضرورة، وقياس القياس، والحقيقة، واللون ـ استفحل في أجسادهم مَهَقٌ ينتشر تدريجاً، كلَّما غطى عضواً جفَّ ذلك العضو. سموا المَهَق الغريبَ باسم «حمى القرائن». بقي اسمُ العِلَّة مدوَّناً في كهوف صيادلة هايدراهوداهوس، فيما جفَّت أجسادُ الفصيل ذي القرون، فنُقلوا، محنَّطِيْنَ من فِعْل الداء، إلى أُخدود تَايِيْس، لتستقرَّ هياكلُهم هناك، وقوْفاً، إلى جوار هياكل الهوداهوس المحنَّطة بفعل الريحِ الجافةِ.

كانت أنستوميس في عامها الثاني حين عرفتْ أنها نَجَتْ من ملاك الحمَّى البيضاء. لم يَعْلَق طحينُ الجفاف، الذي هبَّ من مضيق القَلَق، بجلدها الفضيِّ. مصادفةٌ قادتْها إلى أطراف الهاوية، وراء محيط الكهوف، حيث الركام الحجري المتكوِّم من أنقاض أعمدةٍ، وألواحٍ، هي

نفايةُ الترميم، الذي يقوم عليه صُنَّاعُ الزخرف وصنَّاعُ العِمارة بين أعمدة الكهوف وجدرانها، في هايدراهوداهوس. عثرت المخلوقة الفريدة، ذات القرن الأصفر في جبهتها، على بقية من لوحٍ مهشم، يحمل صورَ مخلوقاتٍ ـ سطورٍ من كتابةٍ غامضة. عادت بالهشيم إلى أبيها المتيبِّس نصفُه ـ نصفُ الجواد. تأمل الأبُ الحروفَ الصورَ بخاصيَّة فصيله، الذي ما مِنْ مخلوق في عِرْقه نسيَ، قط، شيئاً سمع به، أو رآه، أو قرأه في صحائف الحجر. كلُّ كائنٍ منهم ذاكرةٌ لا يَبْلى تفصيلٌ في خزانتها، لذلك عَهَد «مَجْلسُ الصِّور» و«هيئةُ مجازات الأشكال» إليهم أمانة «فيفلافيذي» ـ مكتبةِ أرض هايدراهوداهوس، جيلاً بعد آخر، حتى وصولِ الخلافة إلى أنستوميس «الهادئةُ كظلٍّ في زاوية»، كما سمُّوها.

صهلَ الأب صهيلاً خافتاً. وضع يديه على مقبضيْ خنجريه كعادة الهوداهوس في التأمُّل: «ما هذه الأشكال، يا ابنتي الهادئة؟».

جفَّ الأبُ مسترسلاً في سؤاله عن تلك الأشكال. حُمِلَ هيكلُه إلى أخدود تاييْس ـ أخدود ريحِ الجفاف القادمة من خليج الرمال. بقيت الابنة وحدها في حيرتها. ثم صارت حيرتُها ـ قبلَ انتقالها إلى إدارة «فيفلافيذي» بشهر واحد ـ حيلةً من حِيَلِ المنطق. فالصور المنحوتة على بقايا اللوح الهشيم كانت تكراراً لشكل يجعل من معنى القرين سيرورةَ عبثٍ. هكذا خمَّنتْ أنستوميس. الأشكال، التي كانت تشبه بأنصافها الأمامية العلوية، من الرؤوس حتى البطون، أشكالَ الهوداهوس الأمامية، كانت تتصل ـ على نحوٍ مستقيم ـ بأفخاذ، وسيقان، وأقدام، لا غير. ما من اندماجٍ فيها بأعضاءِ جيادٍ. عراةٌ عليهم عباءات قصيرة تصل حتى أردافهم، وعلى رؤوسهم تيجانٌ رقيقة الأطواق. كانوا متشابهين بلا تمايز. كانوا استنساخاً لتجلٍّ من صورةٍ واحدةٍ على خيال نحَّاتها. وذلك، تحديداً، ما انتشل أنستوميس من الغرق، كمخلوقاتِ فصيلها الفريد، في الهاوية البيضاء لـ «حُمى القرائن». لقد انفكَّت عقدةُ تدبير العلاقة بين الشيء ومعناه: «التكرارُ خاصيَّةُ عَزْلٍ للوسائط المفترضَة أن ندوِّخ عظامنا في استدراجها إلى ربط وجودٍ ماً بوجود آخرَ يؤسِّسُه، ويضاعفُه ليصير مُحْتَمَلاً. هذه الأشكال لا تروي حكايةً؛ لا تروي مأْثَرَةً؛ لا تأْمَلُ أن يستخلص النظرُ إليها ما يوحي أنها كانت صَوْغاً كاملاً أو ناقصاً لحروفٍ»، قالت أنستوميس بلسان المنطق فيها لعقل القلق فيها. تحدثت طويلاً ـ بصوتٍ عالٍ يشوبه انفلاتُ الصهيل من مخارج الحروف ـ إلى نفسها، في عبورها حقولَ الذُّرة، كلما عثرت على نُتَفٍ من بقية اللوح الغامض. «سأسمِّيه الواقف على ساقين ككراكي السَّهل المُعشب. الواقفَ على ساقين. الواقفَ أبداً. أيستطيع أن يطوي أعضاءَه؟ من تخيَّل هذا الشكل المُعذَّبَ؟ إنه بلا قرينٍ». صَهَلَت في لوعةٍ: «ما الذي فعلتْهُ أُمَّتي ـ أُمَّةُ القَرْن النابت في الجبهة ـ بنفسها؟ انحدرَ المولودُ الأول منا من رحم أنثى هوداهوس عاديةٍ تصنع أقفاص الطواويس من قصبِ نهر تُوْمان الأزرق. تزوج المولودُ الذكر، بعد ثلاث سنين، أنثى هوداهوس عاديةً تجدِّل أذيالَ إناث الهوداهوس وتزيِّنها بسلاسل من وَدَعِ نهر تُوْمَانْ. جاء المولود الثاني من فصيلنا أنثى بقرنٍ تزوجت ذكراً من الهوداهوس يصنع حدواتٍ للخياطين، ومزيِّني أعمدة الكهوف ذوي العيون القرمزية. أنجبت

الأنثى أنثىً بقرنٍ في جبهتها. انحسرتْ جاذبية الغرابة من أعماق الهوداهوس وهم يرون تكرار رؤوسٍ نبتت على جباهها قرون كقرون الجِداء. انفكُّوا عن التزاوج بهم، فتزاوج وحيدو القرون بعضُهم من بعض، يورِّثُ المخلوقُ منهم نَسْلَهُ خنجريْه وذاكرتَهُ ـ ذاكرةَ الحفظ بلا نهاية».

تلمَّست أنستوميس مقبضَيْ خنجريها، وَصَهَلت صهيلاً خافتاً. «ما الذي فعلَتْهُ أُمتي الصغيرة بنفسها؟ ما الذي استدرجها إلى فخِّ البحث عن إيجاد قرينٍ لكل شيء؟. ألم يعبر خيالَ واحدٍ منها صورةُ شكلٍ يشبه شكلَ هذا الكائن الواقف على ساقين في مِزَقِ اللوح الغريب؟ مُذْ رأيتُ نحتَ هذا الكائن عرفتُ أنني نجوتُ من الحمى. آه، أبي، أيها المنتصبُ يابساً في مجرى الريح بأخدود تاييس، لماذا عاد بصرُكَ بلا صيدٍ من هذا اللوح؟».

مسحتْ أنستوميس بطرف عباءتها الزرقاء القصيرة عينيها من برق الدمعة المتلصِّصة منهما على الوجود، حين عاد خيالُها بها إلى الممرات بين حقول الذُّرة، تعبرُها عائدةً بمِزَقِ اللوح إلى خزانة البيت الحجرية. ولمَّا استقرت «فيفلافيذي» في عُهْدتها، استقرَّت بقايا اللوحِ، أيضاً في خزانة من خزائن الكهف منحوتةٍ في عمود بلا نقوش، بين الأعمدة الثمانمائة الخضراء، لا يفتح سينو بابَها الدائري لسواها؛ يفتحه في نضوج القمر على نار دورته الكاملة ـ دورةِ النُّور النَّحات، أيْ في الموعد الغامض، الذي يختلط نظامُ جسد أنستوميس، كأنثى، بنظام الدورة الفلكية، فتصيرُ متوجِّسةً، قلقةً، ممتلئةً برغبة في البكاء بلا سبب.

نقرتْ أنستوميس بنصل خنجرها على حجر في الكهف: «أيها الهوداهوس سينو، هذه النقوش تتآكل. أريدُ مَن يرمِّمها. نحن قُرّاءُ الصور لا نثق إلا بعيوننا»، قالت، وعادت فمسحت طَرْفَ عينها اليسرى بظاهر يدها الممسكة بالخنجر.

صهل سينو صهيلاً خافتاً: «أرى رسولاً في باب الكهف يومىء إليَّ». مشى إلى باب الكهف في تُؤَدةٍ، على حوافره الأربعة، المبطَّنة بأربع حدوات من معدن النحاس. غاب قليلاً، ثم عاد مسرعاً: «يطلبكِ الهوداهوس الأميرُ أيتها الهوداهوس أنستوميس، مروِّضَةُ نظامِ الصور في فيفلافيذي».

صهلتْ أنستوميس صهيلَ المُلَبِّي المتدرِّجَ في خفوتِ نبرته. أعادتْ خنجرها إلى الغمد الأيسر، وهي لمَّا تزل تشير بإصبعها إلى النقوش كي لاينسى سينو أمرَ الترميم.

أُوْرسِيْنْ

«ما الموتُ؟، أيتها الهوداهوس أنستوميس»، قال الأمير ثيوني فور دخول حاكمة «فيفلافيذي»، ذات الحدوات الفضة السميكة، إلى المجلس الدائري، المؤثث بوسائد مستطيلة كبيرة من حول نافورة الماء، حيث انتقل الأمير والأعيان بعد إفطارهم.

«أنت تجفلُها، يا زوجي الهوداهوس الأمير. سؤال كهذا يتعيَّنُ نقشُهُ، بهدوءٍ»، قالت الأميرةُ أنيكساميدا بتوبيخٍ خفيفٍ. حَمْحَمتْ.

«الموتُ صاخبُ، يا زوجتي الهوداهوس أنيكساميدا، فلماذا لا يكون سؤالي صاخباً؟»،

وتطلَّع إلى أنستوميس. ابتسم: «تُشغِلُكِ الصورُ النبيلةُ يا حاكمة فيفلافيذي، وأنا يشغلني ما يُشغِلُ الصورَ».

تدحرجَ صوتٌ عابثٌ في أرجاء المجلس الدائري. وقف المهرِّج خَانْيِاسْ على قائمتيه الخلفيتين، فَجَلجَلَ الجرسُ المتدلي من عنقه على صدره الأبيض في رقعة جلده البنيِّ: «أنا أعرف الموت».

«أجفلْتَنا»، قال الأمير ساخطاً. «أما من أحد، في هايدراهوداهوس، يخنق هذا المعتوهَ بيديه؟ أما من أحدٍ يذبحُه بحدوتِه لا بخنجره؟».

«بلى»، قال المهرج. وسلَّ خنجريه اللذين ينتهيان بنصلين مكسوريْن: «أنا سأقتل نفسي عشر مرات، من الآن وحتى تعود الابتسامة إليك»، ثم ركع على ركبتَيْ قائمتيه الأماميتين، وفتح ذراعيه على وسْعهما: «أنا ميت، أيها الهواداهوس الأمير. أتحاسبُ ميتاً؟ جفَّ جسدي، في وقت غابرٍ لم أعد أتذكَّره. جفَّ كثمرةٍ. انفلقتِ الثمرةُ الجافةُ فسقطتْ منها بزرةُ الحياة في غمامةٍ صغيرةٍ تائهة. نبتتِ البزرةُ من رطوبة الغمامة. ولدتُ تائهاً. أنا لستُ أنا. أنا ثغرة في الوجود تركها الذي كنتَ ستحاسبه، أيها الهوداهوس الأمير. أتحاسب من هو ليسَ هو؟». سَنَّ الخنجريْن أحدَهما بالآخر كجزَّارٍ: «الآن سأقول لك ما هو الموتُ، لأنني أعرفه».

«بحقِّ اللون ـ الإله سأشويك، ذات يوم، يا خانياس، على نار هادئة من شَعْر أذيال الهوداهوس، بدءاً بذيل كاهن الطواحين كِيْدرُوْمي. ستكون طعامَ نبلائي، وخاصَّتي، هؤلاء، لقمةً لقمةً»، قال الأمير، فصدر صهيلٌ من أفواه الجالسين استنكاراً مستفظعيْنَ: «ستقتلنا، أيها الهوداهوس الأمير»، تمتموا بلسانٍ واحد.

«ألم تشبعوا من أكل الطير؟ لا نأكلُ من اللحم إلاَّ الطير. من ألْهَمَ سلالة الهوداهوس هذا الإختزال؟»، قال الأمير مُحَمْحِماً.

«الشَّكلُ»، قال كاهن الطواحين. أردفَ: «لا نأكل ما يقف على أكثر من ساقيْن. لا نأكل أشباهَنا».

«طعامُكَ الفراشاتُ، أيها الهوداهوس الكاهن. أعرف ذلك. كم جيلاً تريد أن تعاشر؟ أما تضجر؟». واحتدمَ قليلاً. مدَّ عنقَه ليرى الصفَّ الثاني من الجالسِيْنَ، أبْعَدَ من الحلقة حول النافورة: «أوْقِفي إرضاعَ ابنتك، أيتها الهوداهوس سَالُوْتيا، زوجةَ أخي أكْسِيانُوس. كلما جلستِ هناك أرضعتِ ابنتكِ. أنحن مضجرون إلى هذا الحدِّ؟»، قال، فأعادتِ الأنثى الجالسةُ قرب عمودٍ ثديَها إلى مكمنه تحت أطواق الخرز الكثيفة، النازلة من عنقها حتى أسفل ثدييها. حَمْحَمتْ حَمْحَمةً خافتةً فيها اعتذارٌ ما.

«ما الموووتُ؟»، عاد الأمير يسائل أنستوميس الواقفة خلف حلقة الجُلساء.

«لاأعرف، أيها الهوداهوس الأمير. لكنني أُخمِّن، بخيال النُّقصان، أنه خرابُ اللون». قالت أنستوميس، ذات الشعر الأسود الطويل المجدول عشرين جديلة.

«أمَتُكِ عرفتِ الموتَ أسرعَ، كأنَّ الموتَ وُلِدَ معها»، قال الأمير، فضحك خانياس المهرِّج: «إذا لم نولد لا يولد الموتُ، يا أميري».

«الموتُ، الذي ولدَ معك، يا خانياس، سيمزّق نَفْسَهُ لوعةً مما سأفعل بكَ»، قال الأمير. مسَّ مقبضَيْ خنجريه الذهبييْن، محدّقاً إلى أنستوميس: «لماذا نأتي بمهرّجيْنَ يثيرون فينا الرغبة في ذبحهم، لكننا لا نذبحهم؟».

دخلت المزيّنتان سَافِيْتُوْسْ، وأُختُها رُوْسِيْنا، إلى الكهف ذي النقوش الباذخة على جدرانه ـ نقوشِ مخلوقات البحر المجنَّحة. تقدَّمتا بجلديهما النقيَّي البياض إلى السدَّة العالية درجتين لا غير، حيث جلس الأمير مستطلعاً خُلَصاءه، وأمناءَ إدارة هايدراهوداهوس. صعدتا درجةً واحدةً وجلستا على بطنيهما قبالة وجه الأمير، الذي انحرفَ قليلاً ليواجههما، مديراً جنبَه الأيمن للأعيان الجالسين، بعدما أومأ إلى أنستوميس أن تجلس على الفُرُش المبسوطة على أرض الكهف الأعظم. أخرجت المزَيّنتان أصابعَهما من صندوقين صغيرين، مكسوَّيْن برقائق النحاس الأحمر. مشطتا شَعْرَ الأمير المُسْدَل على أذنيه. مشطتا لحيته المدبَّبة القصيرة، ثم بدأتا في تزيين وجهه بتؤدةٍ في الحركة، ورقَّةٍ في اللمس.

الهوداهوس، أجمعوْن، دأبوا على التبرُّج: الذكور، والإناث. أما الأطفال فاكتفوا لهم بخطوط من اللون على ذقونهم. غير أن الأمير ثيوني اتَّخذَ لنفسه نوعين من زينة الوجه بالأصباغ: تبرُّجٌ خفيف داخل كهف مجلسه، بين الخُلصاءِ والأمناء والعائلة، وتبرُّجٌ ثقيلٌ أشبه بالقناع إذا خرج إلى كهوف الإدارات، أو الساحات، أو استعراضِ أمور رعيته في الأسواق، والحقول، وحلبات سباق الهوداهوس الشُّعراء يلقون أشعارَهم وهم يركضون إلى أن يستنفدَ أحدُهم الهواءَ من رئتيه فيسقط صريعاً من الإرهاق، فيخسَرَ.

وجهُ الأمير بلا قناعٍ من الأصباغ لم يألَفْهُ العامَّةُ. بقي من أسرار الكهف الأعظم ـ «الكهف العقل» كما اعتاد الحَرَسُ الأقوياءُ أن يتهامسوا بالاسم. ظلٌّ فراشةٍ بلون الحديد كانت تغطي وجه الأمير، عادةً، إذا غادر الكهف. وقد أضافت المزَيّنتان الأُختان خمسة أهدابٍ حمراء، فوق الجلد، تحت كل جفنٍ من الجفنين السفليين لعيني ثيوني. رفعتا المرآة ليرى الإضافة فابتسم راضياً. حَمْحَم خانياس فشرخ صمتَ المجلس: «لقد حلمتُ حلماً كاملاً» قال، فانفجرتِ القهقهات. كاهن الطواحين كيدرومي ظل صامتاً. لمس شاربيه المفرطيْن في طولهما، المفتوليْن، والمربوطين إلى أذنيه بخيطين من الحرير كقوسين، على جانبي وجهه الحَليق اللحية. حَمْحَمَ خانياس ثانيةً، وأخرج من جعبة تتدلى من كتفه عَظْمةً رقيقةً: «هذا ما تبقّى من آخر هوداهوس أكلتُهُ في حلمي، وأنا ميت». ارتفعتِ القهقهاتُ من جديد. تمتم الكاهن ممتعضاً: «ما الخطوةُ التاليةُ بعد موتكَ، يا خانياس؟».

«أنا الهوداهوس خانياس، سأبدأ بالتعرُّف إلى موتي»، قال المهرّج.

صهل الأميرُ صهيلاً خافتاً: «أريد أنا أيضاً أن أتعرف إلى موتِكَ. أهو مُضْجِرٌ إلى هذا الحدّ؟».

«لم تتعرَّف إليه، بَعْدُ، أيها الهوداهوس الأمير»، قال خانياس، فرد ثيوبي: «هو مُضْجِرٌ، أو ضجران، ولا شيء آخر. مَنْ يأخذ المخلوقات على النحو ذاته، صامتيْنَ بعد عبوره، هو

مُضْجرُ، أو ضجران». وهزَّ ذؤابة الشعر المتدلية على جبينه: «أيتها الهوداهوس أنستوميس. طلبتُك لأعرف إن كان في علومك معنىً مَّا للفظة «أورسين». هي ليست من لغة أهل هايدراهوداهوس، أو جوارها. ربما هي اختلاطُ حروفٍ»، قال.

«أورسين..»، تمتمت أنستوميس. كررت اللفظة أربع مرات. «ليس في حقل ذاكرتي بزرةٌ ينبتُ منها معنىً لهذا اللفظ، أيها الهوداهوس الأمير. لكنني سأكرِّر بلساني على عقلي حتى ينهشَّم. ربما استطعتُ إعادةَ جَمْعِ حُطام هذا اللفظ نَسَقاً من صورٍ». وأغمضت عينيها الواسعتين لحظاتٍ. فتحتهما: «نصفُ صورةٍ. مخلوقٌ بنصفٍ واحد. هذا ما ينبتُ في حقل خيالي، أيها الهوداهوس الأمير». حَمْحَمتْ حَمْحَمةً خافتةً: «إنه مخلوقٌ بلا ذاكرة».

«كيف تميِّزين بين صورةِ كائنٍ بذاكرةٍ وآخر بلا ذاكرة، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، سألها الأمير وهو يمسك بيد المُزَيِّنة روسينا الرقيقة كظلٍّ سنبلة.

«الكائنُ، الذي يتأمَّل كائناً آخر مثلَه ناقصَ الأعضاء، هو بلا ذاكرة. لديَّ رسومٌ في الكهف الثامن من مقاصير فيفلافيذي: طيور لا أجنحة لها. لا أذيال. متواجهةٌ صفوفاً يتأمل أحدُها الآخر على نحوٍ لا يُطاق»، قالت أنستوميس. عبرتْ خيالَها ريحٌ قَلِقَةٌ إذْ تذكَّرتْ، فجاءةً، اللوحَ المُهَشَّمَ، الذي يحمل نَحْتَ الكائنات الواقفة، كلٌّ منها، على ساقيْن.

صهل خانياس: «نحن الهوداهوس ذاكرةٌ فقدها كائنٌ ما فظلَّ بلا ذاكرة. إنه كائن يدور على نَفْسِه في ذاكرتنا نحن. لا نعثر عليه لأننا نفقد مكانَهُ في دورانه على نفسه، وهو لا يعثر علينا لأنه موجود داخلَ ما يحاول العثور عليه» قال، فأخرسَهُ الأمير: «أريد مهرِّجاً يا خانياس. لم تعد لكَ ذاكرةُ مهرِّج».

دخلت حمامة من كوةٍ في أعالي الكهف. حوَّمت قليلاً وحطتْ على ظهر الأمير: «أعطِني بعض حبوب ممَّا في حقيبتِك، أيها الهوداهوس الكاهن»، قال، فانتقلت حفنةٌ من بذور القمح، عبر الأيدي، حتى وصلت إلى يد المزيِّنة سافينوس. نثرتِ الأنثى النقيةُ البياض الحبوبَ قرب صدر الأمير. مشت حمامةُ الزَّاجل فوق ظهره، ثم قفزت فحطت على كتفه اليمنى، ثم نزلت لتنقر الحبوبَ. طوَّقها الأمير بيديه في رقَّةٍ فاستسلمتْ لهما. حَمَلها بيدٍ، وفكَّ بالأخرى الخيطَ الأزرقَ الذي شدَّ إلى ساقها ريشةً بيضاء صغيرة. شمَّ الريشة: «هذه من صَدْرِ طير الألباتروس. إنها رسالةُ الميناء: لقد وصل الهوداهوس الملاحون بالمعادن من مناجم جُزر لُوثَان»، قال، وأرخى يديه عن حمامة الزَّاجل، فواصلت نَقْرَ الحبوب.

نهض الأمير عن السدَّة الوثيرة. نهضت المزينتان، والحاضرون. تهيأ الحرسُ من حول صحن الكهف في خوذاتهم الحديد الشبيهة بأقنعة تصل حتى أنوفهم. اهتزت شواربُهم الكثيفةُ المفرطة في طولها، في وجوههم الحليقة اللحى. نزل الأميرُ الدرجتين. وقف برهةً: «كل اثنين منكم سيسردان لي، منذ صباح الغد، حُلُماً»، قال، فسقطت كلماتُه كرصاص مصهور فوق الرؤوس. صهلوا صهيلاً ملجوماً، مُمَزَّقاً، مذعوراً، مرتجفاً. نطق الكاهنُ:

ـ الحلمُ لونٌ. إن كشفناهُ أهنَّاهُ، أيها الهوداهوس الأمير.

«سأهيْنُ اللونَ»، قال الأمير. اهتزتِ الأدراجُ التي تقف عليها الحقائقُ في خيال مخلوقات الهوداهوس: لا يُقسِمونَ إلاَّ باللون. لا يتضرَّعون إلاَّ إلى الإله ـ اللون.

«أنت، أيها الهوداهوس الكاهن، وتابعُك الوفيُّ الهوداهوس تِيْتُوْنا، ستكونان طليعة من يتشرَّفُ صباحي أن يصغي إلى حلمهما. سنعطيك لقبَ كاهن الصباح أيضاً، يا كاهن الطواحين»، قال الأمير، فتبلبل لونُ الكاهن.

مشى الأمير يواكبُه المحاربون بخناجر على مقابضها نَقْشُ السنبلة والحوت. خرجوا من الكهف الأعظم إلى حدائق الصَّخر فتلقَّاهم الموسيقيون، تحت الشمس، بالمزامير والقياثر.

تحقيقات الكاهن كِيْدرومي

صهل الكاهن كيدرومي، في طبقة الأرض الثالثة تحت كهف الطواحين الشاسع الأرجاء. دار من حول مخلوق الهوداهوس الأبيض، المقيَّد القوائم. «سأقطع ذيلك»، قال فطقطقت أسنانُ المخلوق المقيَّد.

«ما الحُلمُ الكامل؟. سأعيدُكَ طليقاً إن شرحتَ لي ما كنتَ تثرثر به للطحَّانين ساعة قيلولتهم»، قال الكاهن. صهل ثانيةً: «أهي هرطقةٌ ما تفوَّهتَ به، أمْ رؤيا؟».

«لا هذه ولاتلكَ، أيها الهوداهوس الكاهن. الأمرُ تمرينٌ على الوحدة»، قال الهوداهوس المقيَّد. تدخَّل أكسيْانوس، أخو الأمير، المصغي إلى المحاورة: «ما نفعُكَ من الوحدة، أيها الشقيُّ؟».

«ذلك يخصُّني أيها الهوداهوس الضَّجران»، قال المخلوقُ المقيَّد.

حَمْحَمَ أكسيانوس الواقف إلى جوار تِيْتُونا العملاق. التمعتْ في عينيه بذور الذهب المنثورة من المشاعل القوية على جدران الكهف: «أتعرفني؟»، تمتم باحتدامٍ خفيفٍ، فردَّ المخلوق المقيَّد: «لا، أيها الهوداهوس. لكن لصوتك نبرةُ المروِّضيْن».

«ما الذي يجعلك تعتقد أنني ضجران؟»، سأله أكسيانوس، فرد المخلوقُ المقيَّد: «ما الذي أفعلُه هنا؟ أنت تتسلى عن ضجركَ باستنطاقي. أمَّا الكاهن..» وصمتَ محدِّقاً إلى عيني كيدرومي الغائرتين من ثقل ضراعاتِهِ إلى الريح.

صهل الكاهن: «وماذا عنِّي؟».

لم ينطق المخلوق المقيَّد.

«أتعرف ماذا يعني أن أقطعَ ذيلك؟ لامخلوقَ يعرفُ الشقاءَ، وجهاً لوجه، أكثر من هوداهوسَ بلا ذيل. أخبرني ما تكتمه من خواصِّ الحلم الكامل. أمْ أنتَ تهذي؟ ليس في علوم مخلوقات الهوداهوس، أو سماءِ هايدراهوداهوس وأرضها، من ادّعى حلماً كاملاً. أمَّا أنتَ..». لجمَ بقية الكلماتِ. نظر إلى أكسيانوس: «أتظنُّ أن له شركاء، أيضاً، يدَّعون حلول هذي الرؤيا فيهم، أيها الهوداهوس أكسيانوس ـ راعيَ الأمَّهاتِ السهول؟»، والتفت، ثانيةً، إلى المخلوق المقيَّد بوجهٍ قَلِقٍ. انخطف قلبُه من فكرتِهِ هو ـ فكرةِ الكاهن الوصيِّ على طِباع العلوم: «ما الحلمُ

الكاملُ، أيها الشقيُّ؟».

«هو أن لا أحتاجَ شريكاً يقودني إلى النصف الآخر من حلمي، أو أقوده إلى النصف الآخر من حلمه. حُلمٌ كاملٌ ليس حُلُماً فحسب، بل تمرينٌ على إملاءِ سِرٍّ على أنفسنا لا يخصُّ غيرنا»، قال الهوداهوس المقيَّد.

حَمْحَمَ كيدرومي: «ما حاجتُك إلى الأسرار؟». رد الهوداهوس المقيَّد:

ـ هي حاجتي إلى الوحدة.

«ما حاجتُكَ إلى الوحدة؟»، دَمْدَمَ كيدرومي. تدخل أكسيانوس:

ـ الوحدةُ حيلة. ماذا تتدبَّر في الوحدة غيرَ الحيلة، أيها الشقيُّ؟.

«أتدبَّر لنفسيَ سِرَّها»، ردَّ المخلوق المقيَّد.

حمحمَ كيدورمي: «أأنت تتمرَّد على هايدراهوداهوس؟».

«أنت تُغالي في ريبتكِ، أيها الهوداهوس الكاهن. ليس تمرُّداً أن يكون لي سِرٌ لا يخصُّ غيري»، قال الهوداهوس المقيَّد.

«كلُّ سِرٍّ تمرُّدٌ»، قال كيدومي.

«ألا سِرَّ لك، أيها الهوداهوس الكاهن؟»، سأله المقيَّدُ، فرد كيدرومي حانقاً: «لي أسرارُ اللون. وهي الحقائق».

صهل أكسيانوس: «ألكَ، حقاً، حلمٌ كامل، أيها الشقيُّ؟».

«ما الخوف من أن يكون لي حلمٌ كامل، أيها الهوداهوس المروِّض؟»، قال المُقيَّد، فصفعه أكسيانوس: «لو تعرف من أنا؟».

«لا أريد أن أعرف من أنت»، قال المُقيَّد.

دار كيدرومي من حول الهوداهوس المقيَّد، المجرَّد من خنجريه. حَمْحَم من حنجرتِه الباردة: «لا تحتاج إلى شريكٍ يقودك، أو تقوده، إلى النصف الآخر من حلمكما، الآن، أليسَ كذلك؟. كيف يتَّفق لك أن تصل، وحدك، إلى النصف الآخر من حلمك؟»، قال، فردَّ المُقيَّدُ: «أورسين يقودني».

«أورسيْن!!»، حمحمَ كيدرومي بصوتٍ مشروخ. وردَّد: «أتقولُ: أورسين؟».

«نعم. إنه يعرف الممرَّاتِ الدفينة كلَّها. لا يقودني في ممرٍّ واحد، إلى حلمي، مرتين. وكلَّما قادني عثرتُ عليَّ كما لو كنتُ كائناً آخرَ بي حنينٌ عاصفٌ إلى الكائن الذي أعثر عليه؛ أي: عليَّ. أورسين، أبداً، هناك»، ردَّ المقيِّدُ.

«ما معنى هذا الاسم: أورسين؟»، سأله أكسيانوس، فرد المقيَّد:

ـ لا أعرف. هو يدعو نَفْسَه أورسين.

«ماذا يشبه أورسين، هذا؟، سأله الكاهن.

«مخلوق يشبه نصفنا الأماميَّ، واقف على ساقين». ردَّ المقيَّد.

لم يعرف كيدرومي إلى من يتضرَّع، في برهته تلك، كي ينجو من هبوب القلق عليه. حصَّن

هايدراهوداهوس بأسوار من حجرِ خياله، كأنما أبصَرها تُقْتَحم بمخلوقٍ من ريح. بينه وبين الريح مواثيـقُ الكاهن المروِّض ومواثيقَ المجهول المروِّض. كلما هبَّتِ الريـحُ قويةً، من حِصْنِ السماءِ اللامرئيِّ على سهول هايدراهوداهوس، خرج كيدرومي إلى قمة الهضبة التي تحتضن، في جوفها الشاسع، كهوفَ الطواحين المتصلة بممرَّاتٍ واسعة، مُخْتَمِرةٍ من الضياء الآتي عبر الكوى العميقة في الجدران. هناك، مُحاطاً بالفهود التسعة، التي يمسك بسلاسلها العملاقُ تِيثُونا وأخوه ريْسْمُو، يرفع ابتهالَهُ - ابتهالَ هايدراهوداهوس الأزليَّ إلى حقائقِ اللون العشر أن تتمدَّد السهول أَبْعَدَ؛ أن تتَّسع أكثرَ؛ أن تتمرَّد على تخومها فتجتاح الجهاتِ؛ أن تستولي على كل أرضٍ تُجاوِرها؛ أن تضمَّ إلى مُلْكِها كلَّ عراءٍ آخر؛ أن تشقَّ لها معابرَ فوق مياه البحر؛ أن تفتح - بمفاتيح النَبات - خزائنَ الأفق الذي يُحاصرُ كلَّ أفقٍ؛ أن تَلِدَ نَفْسَها من أرحامٍ على عَدَد أنفاس الكون؛ أن تُعمِّمَ حقائقها على الحقائق؛ أن تجمع في حِلْفِها آلهة الرمل، والحجر، والأرض السَّبْخة؛ أن تتَّصل بالسماء؛ أن تصعدَ السماءَ: «أيتها السماءُ السَّهْلُ، يا سماءَ الذُّرة، والقمح، والدُّخْنِ. أيها السَّهْلُ السماءُ، يا سَهْلَ الغيم المُعْتَصَرِ من عناقيد كروم الأفلاك»، يدمدمُ كيدرومي، وقد شَرَّدتِ الريحُ القوية شَعْرَه، وشاربيه المفرطَيْن في طولهما. «سهولُ الإله - اللون ستبتكرُ جهاتٍ وراء الجهات؛ أبعاداً وراء الأبعاد؛ وَسَاعةً وراء كلِّ سَاعةٍ. سهولُكَ أيها الإلهُ اللونُ ستقودُ الأُمَّة القمحَ، والأُمَّة الذُّرة، والأُمَّة الدُّخْنَ، إلى انتصار الوجودِ المُشَرِّعِ بعونٍ من عقْلِ السهول».

كيدرومي، الحاذقُ في مَزْجِ رائحته برائحة الفهود في هبوب الريح على سهول هايدراهوداهوس، كان مَنْهُوباً، أَشْعَثَ الخيال، وهو يستنطقُ الهوداهوس المُقيَّد: «أورسيْن؟ بأيِّ لغةٍ يتحدث أورسين؟».

«لا لُغَة لأورسين»، قال المُقيَّد. «أَلْمَحُهُ، في حلمي، فأتبعُه. إنه مخلوقٌ رحَّالةٌ».

«أنت من ساكني كهوف الهضبات الشمالية، أيها الشقي. لماذا لايُغادر أورسيْن الرحَّالة كهوفكم إلى كهوفنا؟»، سأله أكسيانوس. ردَّ المقيَّد: «حين تؤمن أنك تستطيع أن تكون رحَّالةً أيضاً، مثل أورسين، يحضُرُ أورسين».

صهل كيدرومي فتردَّد صهيلُهُ في طبقات الكهف: «أأنت تسخر مني؟ أستطيع أن أكون رحَّالةً؛ أن أقشِّر الأمكنة بعبور ظلِّي عليها، أيها الشقي».

صهلَ المقيَّد، بدوره، صهيلاً خافتاً مجروحاً: «لا تحفظ الأمكنةُ، كلُّها، لكَ سُلْطَتكَ ذاتُها، أيها الكاهن».

بوغتَ كيدرومي. أحسَّ الأمكنة تُقشِّرُ ظِلَّهُ في عبوره منها. خفَّف نبرة لسانه الفظَّة: «أما من وسيلة، غير مَلَكةِ الرَّحالين، لاستدراج أورسين إلى خيال أحلامنا؟»، قال، فردَّ المُقيَّد:

- ما حاجتُك، أيها الكاهن، إلى حُلمٍ كامل؟

«ذلك ما سأسأل نفسي بعد العثور على أورسين»، رد كيدرومي.

«لن تكون لك سُلطةٌ، إذا التقيتَ أورسين، إلاَّ عليك. ستكون وحيداً»، قال المُقيَّد.

«فلأكُنْ وحيداً، لا سلطة لي إلاَّ عليَّ. أعطِني أورسين، أيها الشقيُّ»، قال كيدرومي بصوتٍ فيه صهيلٌ ممتزجٌ بفحيحٍ.

«خُذْ أورسين، إذاً»، تمتم المقيَّد، وأغمض عينيه.

نظر الكاهن إلى أكسيانوس النافذِ الصبرِ وهو يُحَمْحِم حَمْحَمةً فيها وعيدٌ: «ما قصدُ هذا الشقي من قوله: خُذْ أورسين؟».

هزَّ أكسيانوس ذيلَه هزاً قوياً، وضرب بحوافره الأرضَ الحجرَ: «قَلْنُنْه هذا الموقف، أيها الهوداهوس الكاهن. الهواءُ يعتصرُني»، قال.

دار الكاهنُ من حول المخلوق المُقَيَّد: «تقول لي أنْ آخُذَ أورسين. حسناً. كيف آخُذُ أورسين؟».

بقي المُقيَّد على صمته، مُغْمَض العينين. تقدم منه أكسيانوس. سَلَّ خنجرَه الأيسرَ، الذي التمعت شرارة ذهبية على نَصْله. مرَّتِ الشَّفرةُ، ، خَطْفاً، على حنجرة المخلوق المقيَّد. تخبط المخلوقُ في قيوده مصعوقاً. انقلب على جنبيه في محاولته الوقوف دون جدوى. خرج شخيرٌ مصحوبٌ بالدم من حنجرته المقطوعة. استسلم لقضاءِ اللعبة.

تراجع الكاهن قليلاً حتى لا تلمس حوافِرَهُ دفقاتُ الدَّمِ القوية. صارَ إلى جوار أكسيانوس ذي الشعر الأصفر القصير، والعباءة الطويلة الخضراء. غمرَ الصمتُ الكهفَ في الطبقة الثالثة، السفلى. سُمِعَتِ الرَّحى قويَّةً في أنينها، من طبقة كهف الطواحين. سُمعَ لهاثُ مخلوقات الهوداهوس متهادياً مع الهواء الشاحب، وهم يدورون بالحجارة الدائرية الضخمة فوق بزور الحياةِ ـ القمح، والذرة، والدُّخن. لمس أكسيانوس عَضُدَ كيدرومي: «أتريد أورسين، حقاً؟»، قال، فوضع الكاهن ذراعيه متصالبتيْنِ على صدره: «أأنت تمزح، أيها الهوداهوس أكسيانوس؟ من هو أورسين؟ أين أورسين؟».

«لنفترض أنك تستطيع استدراجَ أورسين إلى حلمك»، قال أكسيانوس. أرخى الكاهن ذراعيه، حدَّقَ إلى الهوداهوس المقيَّد القتيل: «خيالي مضطربٌ قليلاً ـ خيالُ يقيني. هذا الشقيُّ أثارَ فيَّ حَدْسَ الطِّلَّسْمات»، والتفت بوجهه إلى أكسيانوس: «ماذا لو كانت الوحدةُ، التي يغذِّيها أورسين بزبدة الحلم الكامل، سُلْطةً أكبر مما نملك، أيها الهوداهوس أكسيانوس؟. أشمُّ في الهواءِ تمرُّداً»، قال.

«ليبقَ الأمرُ بيني وبينك، أيها الهوداهوس الكاهن. أنا وأنت، فحسب، سنتتبع ساكني كهوف الهضاب الشمالية. سنختطف أورسين. أخي الأمير ثيوني ليس له صبرُك وصبري. سيقتل أورسين، أيضاً». قال أكسيانوس.

«وصل أورسين إلينا قبل أن نصل إليه»، قال كيدرومي. صهل صهيلاً ممتزجاً بالقهقهة: «هذا المخلوق الواقف على ساقيْن بدأ قفزتَه من خيالك إلى خيالي، أيها الهوداهوس أكسيانوس. تعال نخرج من هنا. غداً سأصغي إلى الريح في مكاشفاتها. لربما تعرف، هي شيئاً من أسرار أورسين».

صعد أكسيانوس، وكيدرومي، الأدراجَ المسطَّحة، الواسعة، في اتجاه المَخْرَج إلى طبقات

الكهوف الأخرى. تقدَّم تيتونا العملاق من جثة الهوداهوس القتيل حاملاً حَبْلاً. لفَّ الحبلَ على النصف الآدميِّ من جذع المخلوق الصامت، وجرَّه، عبر الممر الضيق، الملتوي، المُفضي إلى ضفة نهر سِيْتَام ذي الرمل الأصفر.

وقتاً بعد آخر سيجر تيتونا، بحبله، جثة قتيلٍ إلى ضفة سيتام. سينتظره، هناك، أربعة من حَرَس المخازن الأقوياء. سينقلون الجثثَ إلى طَوْفٍ فوق الماء. سيتولى إثنان، وهما جالسان، دَفْعَ الطوف بمجذافين إلى أحراش القصب، في ملتقى نهر سيتام ببحيرة سَايْديْن ذات الضباب المؤَرَّق. سيحرقون الجثث هناك، وسيلقون بالرِّمَم والرماد في الماء المُوْحِل.

سيعتقد أهلُ كهوف الهضبات الشمالية أن تيتونا، ومعاونيه من حَرَس المخازن، يختارون عمَّالاً للمطاحن، أو حرَّاثين للسهول الشرقية، أو مُرَمِّمِيْنَ للأعمدة في الكهوف الكبرى، المحيطة بالكهف الأعظم ـ «الكهفِ العقل»، كما يسميه حَرَسُ الأمير همساً. لكنهم سيلحظون أن مَنْ يُؤْخَذ لا يعود. سينمو هَلَعٌ مستورٌ كثمرةٍ على شجرة الريح القادمة من السماء الثانية ـ سماءِ المجهولِ الكسولة. سيوسِّطون بعضَ الأعيان، من المحاربين الكهول، لرفْعِ قَلَقِهم إلى الكاهن، عبر صور حروفٍ منحوتةٍ على الآجُرِّ الرَّطب، غير المشويِّ. سيراوغ الكاهن كيدرومي مراوغة لسانِ المعقول: «إن مات أحد، في أيما مكان من هايدراهوداهوس، تظهر جثته في أخدود تاييسَ محنَّطةً بنعمةِ ريحِ الجفاف. من ليست جثتُه هناك فهو، إذاً، حيٌّ». سيتقصَّى البعضُ، من أهل كهوف الهضبات الشمالية، أحوالَ الموتى في أُخدود تاييس، لكنهم سيرجعون بلا نبأٍ عن مفقود واحد: لا جثث لهم هناك. سيُحارون. سيتبلبلون. أما أرواحُ المفقودين، الممتزجة بأرواح القصب، وحشرات الدعاسيق، واليَسْرُوع، والسُّرْمان، فهي ستتقدَّم ـ محمولةً على دخان المَحْرقة ـ إلى أخدود تاييس.

خيال تِيْتُونا

ناعماً تماوَجَ هَسِيْسُ القِلادات في مخدع الأميرة أنيكساميدا. الخادماتُ الثلاث، اللواتي بزَغْنَ مع شعاعات الفجر في ممرات الكهف الزمرديِّ الحجر، أحضرْنَ الأمشاطَ والمرايا لسيدتهنَّ، بعد خروج الأمير إلى المقصورة الخاصة بتأمُّلات الفجر ـ تأمُّلاتِ النظر إلى البلورة السوداء، السداسية السطوح، المنتصبة على عمودٍ صغير من اليَشْب ثابتٍ فوق مصطبة صخرية. أعَدْنَ ترتيبَ جدائلها الستِّ المائلة إلى الزرقة، وربطن إلى خُصَلٍ من شَعْر ذيلها سلاسلَ الفضة الرقيقة، والوَدَع الأصفر. عاد الأمير فنهضت الخادماتُ من حولِ سريرها الدائري. رفعن مراياهُنَّ أمام وجهه ليستطلع في عينيه أدراجَ الليل. لم ينظر إلى نفسه في المرايا، بل إلى صدورهن المحجوبة بقلادات من الخرز تتدلى من أعناقهنَّ: «هَسِيْسُ قِلاداتكنَّ هسيسٌ منعشٌ»، قال، فتضاحكن. التفت إلى زوجته: «ماذا تفعل خادماتك كي يُبْقِيْنَ أثداءَهن ناهدةً، ناتئةً، أيتها الهوداهوس الأميرة؟».

رمتْه الأميرةُ بمشط في يدها. صهلتْ متوعِّدةً. صهل الأمير ضاحكاً. تكلَّمت الأنثى

الجالسة على سريرها: «خيالُ كُهُولٍ مثلك يجعل أثداءهنَّ ناتئةً، وهي ليست ناهدةً ناتئة».

أبدت الخادماتُ عتاباً صامتاً. حَمْحَمْنَ. تجاهلتِ الأميرةُ إشارتهنَّ. نطقتْ: «ثدياي ناتئان أيضاً. أرضعتُ ستَّ بناتٍ من صلبك، وما زالا ناتئيْن، صلبيْن، لكن خيالَك يُهَدِّلُهُما».

عاد الأمير ببصره الجريء إلى صدور الخادمات، اللواتي تدلَّتْ تحت آباطهن خناجرُ متماوجةٌ كأحناش الربيع السوداء: «أنتِ زوجتي، أيتها الهوداهوس الأميرة. ثدياكِ أمرٌ آخر»، قال، فصهلت أنيكساميدا صهيلَ الاستنكار: «وأنت زوجي، أيها الهوداهوس الأمير. انظُرْ إليَّ بخيال قُبْلتِكَ الأُولى على جسدي».

دخلت بناتُ الأمير الستُّ، البلقاوات كأمهنَّ، إلى الكهف الزمرديِّ الحجر. دغدغ بعضهنَّ خواصر الخادماتِ مُداعَبةً. إحداهنَّ اقتربت من أبيها بقفصٍ فيه ثلاثٌ من حَمَام الزاجل ـ الحَمامِ الرسول بين الأمير وقوَّاده في مقاطعات هايدراهوداهوس. هزَّ ثيوني رأسَه: «لن أبعث برسائل إلى أحدٍ اليوم. تأملتُ البلورةَ السوداء فلم تنثر على خيالي صوراً أستنْطِقُها». ابتسم: «أنتِ في السادسة الآن، يا ابنتي تارُوْسْ. عليكِ أن تختاري زوجاً في الخريف القادم».

في السادسة يتزوج مخلوق الهوداهوس. يكتهل في العشرين. يشيخ في الثلاثين. إنْ لم يمتْ ضَعْفاً، أو مصادفةً، حتى الحادية والثلاثين، حمل معه حدوةً من حدوات أمِّه الميتة، ومضى إلى أخدود تاييس. ريحُ الجفافِ الصاخبة، في هبوبها العريق، تنجزُ النُّقلة الباقية إلى الصمت العريق.

فكَّر ثيوني في اكتهاله قليلاً. داعب رؤوس بناته بيده فأسْقط عنها قبَّعات الريش الصغيرة. «لماذا تعكسني المرآةُ على نحوٍ لا أرى نَفْسي عليه؟»، قال، وأخذ من إحدى الخادمات مرآتها. تطلَّع إلى وجهه. «لا أرى ضجري».

قرب خِوان الإفطار، حيث اجتمع الخلصاء، والأُمناء، وأعيانُ إدارة الكهف الأعظم، ذلك الصباح، تحسَّس الأمير كيساً من جلدٍ أصفر بيديه، مُلْفِتاً أنظارَ الجُلساء. دار ببصره عليهم واحداً واحداً، حتى استقرَّ على الفَلَكيِّ الشاعر مِيْدْراس: «أتستطيع أن تخمِّن ما في كيسي هذا، أيها الهوداهوس ميدراس، الناطق بلسان العِلْم الكُلِّيِّ؟». حكَّ ميدراس رأسَه ذا الشَّعر المنتصب كعُرْف الديك. تكلَّم: «في الأرجح إنها صورتُك، أيها الهوداهوس الأمير».

«تعرف كيف تنجو، أبداً. كلُّ شيءٍ قد يكون صورتي»، قال الأمير.

«أعذرونا. لم نفهم»، قال كيدرومي الجالس لصق ميدراس. ربَتَ ميدراس على عَضُد الكاهن الموشوم بأرقام المعاني المؤَجَّلة: «ما تفهمه، وما لا تفهمه؛ ما يكون فراغاً أو امتلاءً؛ ما يكون بُعْداً أو قُرْباً؛ ما يكون نهايةً أو بدايةً؛ ما يكون ظناً أو يقيناً؛ ما يكون عبارةً أو إشارةً؛ ما يكون وما لا يكون: كلُّها صورةُ الأمير».

فتح ثيوني الكيس، واستخرج منها المرآة الصغيرة، ذات المقبض الخشبي، التي استعارها من إحدى الخادمات: «هذه صورتي»، قال. تطلَّع إلى وجهه، ثم أدارها على الجلساء: «ترون صورتي». صَهَل صهيلاً خافتاً. «لماذا لا نُقْسِمُ بالمرآة؟».

حَمْحَم الجالسون استنكاراً. «لا نقسمُ بغير اللون»، قال عميدُ خزائن الأسلحة ـ الخناجر.

«ما اللون؟»، ساءلهم الأمير، وهو يمضغ زهرةَ قَرْعٍ مخلَّلة.

«أنت عاصِفٌ. روحُكَ عاصِفةٌ، هذا الصباح، أيها الهوداهوس الأمير»، قال عميدُ خزائن الأسلحة ـ الخناجر.

تدخَّل ميدراس: «اللونُ هو المصادفة أيها الهوداهوس الأمير».

«ماذا تقول، ايها الفلكي ميدراس؟ أنحن نُقْسِمُ بإلهٍ هو المصادفة؟»، قال الكاهن كيدرومي، وحَمْحَمَ ممتعضاً. قرَّب ميدراس رأسه من رأس كيدرومي. كلَّمه هَمْساً وهو ينظر إلى الأمير: «رأيت شاعراً في حلبة سباق الكهوف الغربية يشبه الأمير على نحوٍ أخافني».

«بِمَ تتهامسان؟»، ساءلهما ثيوني، فرد الكاهن وهو يمدُّ يده إلى أوراق الكراث: «الهوداهوس ميدراس ينحتُ التورياتِ».

وجَّه ثيوني بصره إلى ميدراس: «اللون هو المصادفة؟ هذا إلهامُ فلكيٌّ». حَمْحَمَ: «أنت على صوابٍ. المصادفةُ تجعلنا سعداء أو أشقياء، محظوظيْنَ، أو منحوسيْن، خاسريْن، أو منتصريْن».

«أنتَ عاصفٌ، أيها الهوداهوس الأمير. روحُكَ تنحرُ الصباحَ نَحْرَاً على خِوان الإفطار»، قال عميدُ خزائن الأسلحة.

حدَّق إليه ثيوني. توقَّف عن المضغ. «إصْغِ»، قال بصوتٍ فيه توبيخٌ: «ما من شيء يتجلَّى فيه اللونُ بكماله إلاَّ المرآة. إنها نَفَسُ اللون، ونَبْضُ اللون، ودورةُ اللون الفلكية من بزوغ العناصر حتى أُفولها. سَأُقْسِم، منذ اليوم، باللون، وبالمرآة، وبالمصادفة».

صهل الكاهن كيدرومي صهيلاً مُختنِقاً، فقاطعه ثيوني بصهيلٍ صاخب: «ما اتِّفاقُنا، أيها الهوداهوس الكاهن؟ ستسرد لي، أنت وتابعك تيتونا، حُلماً تشاركْتُما فيه»، والتفت صوب الجدار الشمالي للكهف، حيث يقف العملاق تيتونا على مقربة من الحَرَس. فهم تيتونا الإشارة. تقدم حتى قارب الكاهن الجالس قرب الخوان. جلس بدوره. سادتِ الحمحماتُ المتقطِّعةُ برهةً، ثم خَمَدتْ. ترقرقتْ في العيون المرتبكة مرارةُ إرثٍ ظلَّ غيرَ مروَّضٍ؛ سرَّاً من أسرار هايدراهوداهوس، وها هو يوشك على الخضوع للسرد الثرثار. «أَعلينا أن نفعل هذا، أيها الهوداهوس الأمير؟»، قالت أنيكساميدا في لوعة. أطلق ثيوني حَمْحمةً ناعمةً: «لقد سردنا، مرَّة، لخُلصاءِ الكهف الأعظم حلمنا، أنا وأنت، أيتها الهوداهوس الأميرة. ليس هناك ما يخيف». مسحَ يديه بطرف عباءته القصيرة. «ها نحن نصغي، أيها الهوداهوس كيدرومي، كاهنَ الطواحين». وضع يده اليسرى على مقبض خنجره: «كاهن الطواحين، وكاهن الصباح، أيضاً». صهلَ في مَرَحٍ.

نطق تيتونا العملاق البنِّيُّ الداكن، ذو العباءة السوداء الطويلة. اهتز شارباه بقوة من عبور صوته الخفيض المرتجف ـ صوتِ التابع الذي لم يتعوَّد الكلام إلاَّ همساً: «كنتُ في أرضٍ عراءٍ. لا شجر. لا حجر. قطيع هائل من الثيران البيضاء شقَّ الأفقَ. تكسَّرتِ السماءُ كلوح زجاجٍ، هذا ما رأيتُ»، قال تيتونا.

تلمَّس كيدرومي، براحتَيْ يديه، شاربيه الشبيهين بنابي خنزير بريٍّ: «كنتُ أنادي تيتونا أن يحيد عن طريق القطيع فلا يسمعني. ثم، فجأة، ارتفع القطيع في السماء، من فوق تيتونا بعدَّة أذرعٍ. وكنتَ انتَ، أيها الهوداهوس الأمير، من يقود تلك الثيرانَ إلى حظائرها بين الغيم».

حمحمَ ثيوني حمحمةً خافتةً. نقلَ بصرَهُ عن وجه الكاهن إلى وجه الفلكيِّ الشاعر: «أيها الهوداهوس ميدراس، أفي علومِك تأويلٌ لحلم كهذا؟».

«لم أسمع أحلاماً كي أُأوِّلها، أيها الهوداهوس الأمير. علومي رهينةُ مزاج الأفلاك، وطباعِ الأبراج السماوية»، قال ميدراس.

صهل ثيوني معترضاً: «المِزاج؟ علومُك ليست رهينة مصادفاتٍ، أيها الهوداهوس ميدراس. علومُك ميزانٌ»، فردَّ ميدراس: «للأفلاك مِزاجُها، وللأبراج السماوية مزاجُها. المزاجُ مقادير».

«ظننتُ المزاجَ من خصائص مخلوقات الهوداهوس. وها أنت تضع الفَلَك والأبراجَ في ميزان الأشعار، أيها الهوداهوس ميدراس»، قال ثيوني.

«الأشعارُ موجودة في ميزان الفَلَك، أيها الهوداهوس الأمير»، ردَّ ميدراس الأسود الجلد، الأشقر الشعر، والأبيض الذيل. صهلَ صهيلاً خافتاً: «طالما تقصَّيتُ لكَ، أيها الهوداهوس الأمير، آثارَ العقل الذي يبتكر للكهوف مزاجاً مُقْتَبَساً من مزاج الأفلاك. أحوالُ الكهوف ذاتُها هي أحوالُ الأفلاك. كهوفُ هايدراهوداهوس نظامٌ من نُظُمِ المُخَاطَبات؛ مَنْطِقُ لونٍ، وشرائعُ لونٍ. هي صورُ الأبراج منقولةً عن لوح الهباءِ السحيق - الهباءِ المتدليِّ من بَكَرَةِ المركز، هناك»، وأشارَ بعينيه إلى مقصورة تأمُّلات الأمير، حيث تنتصب البلورةُ السوداء، السداسية السطوح، على عمود من اليَشْب.

اختلطَ صَخَبٌ قادمٌ من رواقٍ في الكهف الأعظم بكلمات ميدراس، وتدحرج صهيلٌ غاضبٌ مع الهواء المذعور. حدواتٌ كثيرةٌ سُمِعتْ تقرع الأرضَ الصقيلة الحجرية قَرْعاً له طَعْمُ الفوضى. نهض تيتونا العملاق ويداه على مقبضَيْ خنجريه. تململ حَرَسُ الأمير. حمحموا من غير أن يغادروا أمكنتهم.

دخل إلى كهف الإفطار عميدُ حَرَس الحدائق الحجرية. خَلَعَ خوذتَه السوداء: «المعذرة أيها الهوداهوس الأمير. حصلت حماقةٌ جرى تصحيحُها. أمرٌ عابرٌ. نرجو ألا يكون الصخب قد أفسد عليكم هدوءَ روحِ الصباح».

نهض الأمير مصحوباً بصهيلٍ فيه فضولٌ رقيقٌ: «سأرى». فتقدَّمه حاملُ الخبر إلى رواقٍ منفصل عن الإيوان الشرقي من الكهف الأعظم. كثيرٌ من خلصاء ثيوني تتبعوه، حتى أشرفَ على المُدرَّج المفضي إلى دائرة النوافير، في مدخل الحدائق الحجرية، حيث تنتصب المنحوتاتُ المتناظرةُ لهياكل لها أنصافُ طيورٍ وأنصافُ ثيران؛ أنصافُ نمورٍ وأنصافُ أسماك. تماثيلُ من حجر اليَشْبِ، ومن عروق المرجان الضخمة المُسْتخرجة من بحر ثاليْل الهائج، ومن اللازورد، ومن حجرٍ يؤتى به من مغاور الرمال، ذي فلزٍ أخضر وبرتقاليٍّ، يختزنُ نورَ النهار فيضيءُ في

الليل.

تقرّى الأميرُ بعينيه سطورَ الدَّم المتقاطعة على أطراف التماثيل. ثُلَّة من الحرس كانت تنظف خناجرَها، لاهثةً: عراكٌ مَّا تركَ أثرَه على رمل الحدائق، ومزجَ الهواءَ بأنفاس الخوف.

هرع اثنان من الحَرَس يجمعان كراتٍ سوداء عن الأرض، ملطخةً بالرمل وبالدم. صهلَ ثيوني: «أهذه خُصىً، أمْ أنا واهمٌ؟»، قال، فرد عميد حرس الحدائق الحجرية: «بل هي خُصىً، أيها الهوداهوس الأمير. أربعةٌ حاولوا اجتياز مدخل الكهف الأعظم. صَدَمَهم الحرسُ. طوَّقهم. قُطعتْ خُصاهم وأذيالهم».

«أين هم؟»، ساءله الأميرُ، مُحَمْحِماً، فرد العميد: «شُرِّدوا خارجَ الحدائق. سيعيشون في عارٍ».

صهل ثيوني صهيلاً غاضباً: «كيف اجتازوا المَرَاصِد حول الحدائق الحجرية؟ كيف اجتازوا دَغْلَ الخناجر؟. لقد وصلوا إليَّ، أيها الهوداهوس العميد. لقد وصلوا إليَّ»، قال، فاهتزت شوارب المحيطين به من عبور أنفاسِه القويةِ ـ أنفاس الوعيد.

«كانوا يصرخون أنهم سيذبحون تيتونا، أيها الهوداهوس الأمير. لم يكن في تهديدهم مساسٌ بك»، قال العميد، فصدمَه ثيوني بصدره صدمةً أفقدتْه توازنه: «تيتونا كان في الكهف الأعظم. كادوا يصلون إلى الكهف الأعظم. كادوا يصلون إليَّ. حبذا لو قطع الحرسُ خصيتيك، وأضافوه إلى خُصى الأشقياء»، قال ثيوني. صمتَ وهو ينظر إلى أذيالٍ مقطوعة، مدمَّاةٍ، في أيدي الحرس. صهل من جديد: «كانوا يريدون الهوداهوس تيتونا؟!!!». التفت إلى الكاهن: «أهنالك شيء مَّا عليَّ أن أعرفه، يا كيدرومي؟». نَطقَ اسمَ الكاهن بلا لقبٍ.

«إنه ذنبي، أيها الهوداهوس الأمير»، قال تيتونا، مقترباً من ثيوني في خضوعٍ. حَمْحَمَ حَمْحَمَةَ المُعْتَرِف: «لم ألجمْ لساني البارحة. تفوَّهتُ أمام رواد حانة السوق الأوسط بأنني سأسرد عليك نصفَ حلمي. غضب أحدهم. هدَّدني. لكنني لم أحسبْهُ جاداً. قويٌّ مثلي لا يجرؤ الرعاعُ على تهديده. أطلبُ منك ما أستحقُّ على هَفْوَتي».

رفع ثيوني يده. أوقفَها في الهواء قليلاً، ثم أنزلها. «إنصَرِفْ أيها الهوداهوس تيتونا»، قال متسامحاً، فأحنى العملاقُ البنيُّ رأسَه امتناناً. نظر كيدرومي، جانبياً، إلى أكسيانوس. ابتسمَ خيالُهما من دهاءِ تيتونا غير المعهود.

حوافر خانياس

دار المهرج خانياس حول نفسه، أمام المصطبة الحجرية الشاسعة، العالية، التي جلس عليها ثيوني وحشدٌ من خُلصائه المقرَّبين. صهل بقوَّة لكن صهيلَه ضاع في الغبار الذي أثاره الهوداهوس الشعراءُ، المتسابقون، حين عبروه بقطيعهم المندفع كريحِ أخدود تاييس. هدأ الغبار بعد قليل. سعل خانياس. سَلَّ خنجريه، في وقوفه على أرض حلبة السباق: «أيها الهوداهوس الأمير، لديَّ ـ أنا أيضاً ـ شِعرٌ كتبتُه للجميلة أنستوميس، سأُلقيه عليكَ أنتَ»، فرماه ثيوني بِعِرْناسِ

الذُّرة الذي في يده: «لم تَعُدْ مُسَليّاً، يا خانياس»، قال.

قطع الشُّعراءُ الشوطَ الأول من سباقهم. عبروا المصطبة التي عليها الأمير، فغطوا خانياس بالغبار، وبالكلمات الصاخبة كحوافرهم. تقاطعتْ سطورُ الهواءِ المندفعةُ من رئات الراكضين لاهثةً، متشقّقةً. هُمْ شعراءُ لن يتوقفوا عن إلقاءِ أشعارهم، في السباق المحموم، حتى آخر نَفَسٍ يستطيعون حَمْلَ الكلمات عليه. من تختنق حنجرتُه، من الإعياء، ينفصل عن السِّرب الراكض. يستند إلى جدار المُدَرَّج الشاسع، أو ينهار أرضاً.

«أنستوميس..»، صرخ خانياس في بلاهة، فرماه ثيوني بعرناسٍ آخر من الذُّرة المشوية: «هي ليست هنا، أيها المعتوه»، قال. ركع خانياس على ركبتَيْ قائمتيه الأمامتين: «بل هي هنا، أيها الهوداهوس الأمير»، وأشار إلى قلبه.

«أنت مُضْجِر، يا خانياس، قلبُك مضجرٌ»، قال ثيوني. التفت إلى زوجته أنيكساميدا: «انظري إلى أخي وزوجته هناك». تطلعت الأميرة إلى الزوجين الجالسين في مقصورة صغيرة، منحوتة في حجر المُدرَّج. «ما بهما؟»، سألتْهُ، فقال ثيوني: «كلٌّ منهما يتكلم في البرهة التي يتكلَّم فيها الآخر».

«لا يريد أحدُهما أن يسمع الآخر»، قالت أنيكساميدا.

«أنحن نفعل ذلك، أيضاً؟»، سألها ثيوني.

«لا. لأننا لا يتحدث أحدُنا إلى الآخر»، ردت أنيكساميدا.

«تأمَّلها ثيوني مستنكراً: «ما هي، إذاً، هذه الثرثرات بيني وبينك في المَجَالس؟»، ساءلها، فردتْ: «هي ما نريد أن يسمعه الآخرون».

صهل ثيوني: «سنتحادث، إذاً، بصوتٍ منخفضٍ في مَجَالسنا»، قال، فردت الأميرة:

- لن يسمع أحدُنا الآخرَ.

«كيف أستطيع إرضاءَكِ بحقِّ اللون الإله؟»، ساءلها ثيوني متذمِّراً، فردت أنيكساميدا وهي تطرد بمروحة يدها ذُباباً عنيداً: «أوْقِفْ ضجرَك».

تنهَّد ثيوني. أطلقَ صهيلاً خافتاً: «لن يتوقف إلاّ إذا تمرَّدتْ هايدراهوداهوس عليَّ». ثم ضحك وهو ينظر إلى خانياس. ضحك خانياس وهو يرى الأمير ضاحكاً. قرع الجرسَ المعلَّق إلى رقبته.

بَقي الأمير على ضحكه. التفت إليه الخُلصاء يظنونه مبتهجاً من حركات خانياس. علا الغبار حين مرَّ سربُ الهوداهوس الشعراء وقد نَقَص عدده. تمتم ثيوني: «كلكم مضجرون».

مَدَى شهرٍ استمع ثيوني إلى أمناءِ إدارة الكهف الأعظم، والخُلَصَاءِ المقرَّبين، وهم يسردون عليه أنصاف أحلامهم، ساعة الإفطار في الصباح. شركاءُ مُخْتَلَطون: بعضهم مع زوجاتهم. بعضهم مع أبنائهم. بعضهم مع حرسهم. إناثٌ مع إناث. ذكور مع ذكور. الأقربُ مع الأقرب في صداقته. كل اثنين يتشاركان في البوح بحلمٍ واحد: حرائقُ يطفئها الأميرُ. سهولٌ تتمدَّد، بلا نهاية، في عبور الأمير عليها. أبراجٌ تتمايل من نظرِ الأمير إليها. طيورٌ تحمل رسائل الولاءِ

من جهاتٍ ما بعد الغيم. السماءُ تضيقُ أضيَقَ من حدواته، وظلُّه هو ظلُّ الأرض. كل صاعقةٍ هي قلبُ الأمير. كل برقٍ مشورةٌ يقدِّمها للسحاب بسخاءِ حكمته.

أكلَ الأمير، في إصغائه إلى أحلام الأعيان الكبار، من زهر القَرْعِ المخلَّل، ما لم يأكله، من قبل، في سنين. صعد خلُّ الدُّراق الفجِّ مع دمه، صباحاً بعد آخر، إلى خياله المنتشر عروقاً حمراء بين تلافيف دماغه. تبدَّل لسانُه من لحمٍ إلى خلٍّ: كلماتٌ حامضةٌ تتناثر في كل مكان: «مَنْ منكم سيُبْهِجُني بحلمٍ يراني فيه أخسَرُ ما لم يخسره أحد؟ أتوسَّلُ إلى أحلامكم أن تتدبَّر لي خسارةً أربحُ بها أملَ الخسارة».

لا أحد تجرأ أن يأتي إلى ثيوني بحلمٍ أقلَّ نقاءً من ذهب حدواته.

عَبَرَ الشعراءُ المتسابقون، بسطور غبار حوافرهم، تحت بصر ثيوني المثبَّت على خانياس. أحسَّ خانياس برعدٍ في جسده.

في اليوم التالي على سباق الهوداهوس الشعراء، دعا الأميرُ أعيانَ أرضِ هايدراهوداهوس إلى عشاءٍ في كهف الولائم ذي الزوايا التسع. ستة وأربعون خواناً واطئاً من المرمر الأسود، أنصافَ دوائر، توزَّعتْ، في حلقة واسعة على أرض الكهف. كل ضيفٍ أخذ مجلسَه أمام خِوان منها يسع ستة صحون من الفخار، وإبريقاً آجُرِّياً مليئاً بنبيذ التوت الأبيض. في وسط الحلقة مائدة مستطيلة من الصوان ذي عروق الفلز الأصفر والقرمزي. فوق المائدة سلالُ الفاكهة والخضار تنقلُها الخادمات إلى صحون الضيوف، مبتسماتٍ للأنظار ترترف على رسوم الحِنَّاء على صدورهنَّ العارية ـ رسومِ طائر الرَّهْو فارداً جناحيه على الأثداء، منتصباً على ساقيه النحيلتين النازلتين حتى السُّرَر.

دخل عازفو القيثارات الصغيرة. صهلوا صهيلاً فيه أنفاسُ غناءٍ. عزفوا على آلاتهم مارِّين من وراء الضيوف الجالسين. دخل طاهيان من ذوي القفازات الجلدية الحمراء. تقدَّما من الأمير الجالس، بدوره، إلى خِوانٍ صغير كالآخرين. ركع أحدهما على ركبتيه الأماميتين. همس بكلماتٍ، فأعطاه ثيوني إشارة الموافقة. تراجع الطاهي ناهضاً. أومأ إلى الخادمات أن يُبعدن سلالَ الفاكهة والخضار عن وسط المائدة الضخمة إلى أطرافها، فأبعدتِ الإناث السلالَ، على وَقْع أثدائهن الممتلئة عافيةً.

صهل الطاهيان صهيلاً خافتاً فيه وسْوَسةٌ لا تكون إلاّ في حناجر الطهاة المخصيِّيْنَ في عموم هايدراهوداهوس: يخصونهم كي يشرِّدَ النسيانُ شهواتِ خيالهم إلاَّ شهواتِ ابتكارِ ممالكَ من النكهات، وشرائعَ من قُدْسيَّة الطَّعْم.

عبرَ صهيلُ الطاهين، ذَوي الخناجر الأربعة البيضاء المقابض، إلى رسول الإشارة الأخيرة، الواقف في ممرِّ المطابخ. أعطى الرسولُ الإشارةَ فتقدم ستةٌ من الهوداهوس بمِحَفَّةٍ كبيرة، دائرية، على جنبين منها ستُّ حلقاتٍ من الحديد تستعين بها الأيدي على رفعها. أوصلوا المحفَّة إلى المائدة الصوَّانِ الضخمة فوضعوها في منتصفها. سقطت سلّتان من الخُضار فهرعت الخادماتُ إلى جَمْعها.

هَرَمٌ، أو ما يشبه هَرَماً كبيراً، انتصبَ فوق المِحَفَّة، مغطًّىً بغطاءٍ من نسيجِ القصب أشبه بقُبَّة. صعدتْ روائحُ الشواء. صَعَد جِدالُ التوابل الخفيِّ ـ جدالُ العصورِ الناضجة بتعاليم النار ذات المراتب العَشْر.

بَلَّلَ الترقُّبُ الشهيُّ ألسنة الضيوف، ووزَّعتْ نكهةُ الشحمِ الذائب حصَصَ خيالها عليهم.

أومأ الأمير إلى الهوداهوس الستَّة أن يرفعوا القُبَّة القصبَ، فرفعها اثنان منهم بحركة سريعة. بانَ الهَرَمُ الذي كان تحتها.

علا الصهيلُ في كهف الولائم ذي الزوايا التسع. نهضت الأميرةُ وهرولتْ هاربةً. نهض الكثير من الضيوف مصعوقيْنَ، وارتدَّ الآخرون عن الأخْونَةِ وقد بُهتُوا: إنها جُثَّةُ خانياس مشويةً على المِحَفَّة، جالسةً في كامل هيئتها. الجرسُ في عنقه، والحدوة على جبينه. تحت إبطيه خنجراه. أسنانُه عاريةٌ تقلَّصتْ عنها شفتاه. في فمه غصنٌ ذو ورقٍ كثيف، ومن حول هيكله الجالس دائرةٌ من البط والحَمام المشويَّيْن. قهقه ثيوني: «انْظُروا إلى حوافره. إنه يرتدي حدواته»، قال، ثم صهل صهيلاً موحشاً: «لم أعُدْ أتذكَّر متى كان خانياس مُضْحِكاً. ها هو مُضْحِكٌ، أخيراً».

تَايِيْسْ

أخرجتْ أنستوميس قطعة حجرٍ من كيسها الخشن المعلَّق إلى كتفها. تماوجتْ جدائلُها السوداء العشرون في عبور الريح الجافة ـ ريح الرمالِ النَّزقة. أمسكتْ بعقد الخرز والودع الذي يغطي صدرها بكثافته كدرع: «أيةُ لوعةٍ شَلَّتِ الوجود فلم يُنجزْ أشكالَكم؟»، قالت، وهي تتفحص أثرَ النحت في قطعة الحجر المُهَشَّمة. حادتْ قليلاً عن مجرى الريح، محتميةً بجدار الصَّدْعِ في أخدود تاييس.

لا تعرف أنستوميس ما الذي قادها من نزهتها على ضفاف بحيرة سايْدين إلى أخدود تاييس ـ أخدود موتى الهوداهوس المنتصبين وقوفاً هياكلَ متحجرةً من جفافها. على جانبَيْ صَدْعِ الأخدود العميق جثثٌ تكاد تتشابه ألونها، التي بهتتْ تحت أنفاس الشَمس القوية وأختِها الريح. كلُّ مخلوق محتضر، من الهوداهوس، يجري إيقافُه على قوائمه باستقامةٍ، مسنوداً بقضبان الخيزران القوية فلا يتراخى إذا استسلم للموت. يبقى الهيكلُ، بعد الموت، محتفظاً بتوازن أعضائه، فيُنقَلُ إلى أخدود تاييس ليجفَّ واقفاً. الهياكل، التي فقدت بعضَ قوائمها، أو تهشَّمتْ أعضاؤها بموتٍ عنيف، يتم ترميمُها بأعضاء منحوتةٍ من حجرٍ يُلائم لونَ صاحبها.

كل شيء، في تاييس، نَقْشٌ من رضا الموتِ عن نَفْسه.

خارج تخوم هايدراهوداهوس، غَرْباً، صعيدٌ من الرمال المُنبسطة تتَّصل نهايتُه بالمدخل الحجريِّ إلى أخدود تاييس. عَرْضُ الأخدود أكثر من خمس وعشرين ذراعاً، بين جدارين من الحجر عاليَيْن، ربما كانا، في وقتٍ من عُمْرِ المياه، ضفَّتي نهر صاخب ترك أثراً في عزيف الريح

في الأخدود، الذي لا يعرفُ المجهولُ ذاتُه مَخْرجاً منه.

تدحرج الصدى الخافتُ لحدواتِ أنستوميس الفضَّةِ بين هياكل الموتى. ظلّت عيناها على قطعة الحجر ذات الرسوم الغريبة، في يدها. كانت تمشي في الأخدود المتعرِّج بعيني قلبها، وذاكرة حوافرها. عبرتْ فرسخاً من الهياكل الجافة، المنتصبة على الجهتين. بلغتِ المقاطعة التي تجاورت فيها مومياءاتُ فصيلها، واحدةً لصقَ الأخرى: كانت القرون الصغيرةُ، الصفراء، في الجباه، أكثر نقاءً من شعاعٍ أصفر مُحْتَبسٍ خلف غيمٍ شفيف.

توقفت أنستوميس عند جثة الهوداهوس ديْجِيْنُو، آخر حاكم لفيفلافيذي ـ مكتبةِ الصور في هايدراهوداهوس، قبل أن تتسلَّمها هي. رفعتْ قطعة الحجر المكسورة إلى وجهه: «أرأيتَ مخلوقاً أكثر قلَقاً من هذا؟. تائهٌ في البحث عن ذاكرةٍ لا يريدها. قلِقٌ بلا ذاكرة. كيف يقلقُ من لا ذاكرة له، أيها الهوداهوس ديجينو؟ حلمُه حلمٌ بلا نهاية، أهو يحلم حلماً بلانهاية؟ كلما نظرتُ إلى هيكله الواقف على ساقين فقط. أفقد توازني. لم يحدث لي ذلك وأنا أنظر إلى الطيور واقفةً على ساقين. له رأس مثلنا، وذراعان مثلنا، وصدر مثلنا، وبطن مثلنا، ثم كأنما قُطِعَ ذلك النصف الأماميُّ الشبيه بنا عن بقية الشكل الذي نحن عليه، وأضاف إليه النحاتون فخذين لا تشبهان أفخاذنا، وساقين لا تشبهان سيقاننا: مخلوق بلا حوافر، أيها الهوداهوس ديجينو. لكنني سأعطيه حافريْن، من خيالي، كي لا يتألم في تجواله بين كهوف هايدراهوداهوس. وسيكون، هو، شريكي الذي أقاسمه حلماً واحداً».

مسحت قطعة الحجر براحة يدها تُزيل عنها غباراً لا مرئياً. هزَّت رأسَها مستدركةً أنها ـ ربما ـ أخطأت التقديرَ: «أيستطيع أن يحلم نصفَ حلم، هذا الذي يحلم حُلْماً بلانهاية؟ أَحُلْمُه الذي بلا نهايةٍ هو نصفُ عليَّ أن أتِمّمه؟ لا. حلمٌ بلا نهايةٍ هو حلم كاملٌ. سأتبعُه؛ سأتبع شريكي الرحَّالة في أرض ذاكرته المفقودة. سأعود مخلوقاً مفقوداً يستعيد مخلوقاً مفقوداً. وسأسمي هذا الذي أعثر عليه، في تجوُّلي بين حدائق نسيانه، باسم أورسين».

أنستوميس لم تملك، قط، شريكاً تُتِمُّ له نصفَ حلمه، ويُتِمُّ لها نصفَ حلمها. انقرض فصيلُها من «حمى القرائن» قبل بلوغها العمر الذي تختارُ فيه شريكاً ويختارُها شريكُ ليتقاسَمَا، بخيارِ المؤالفة، أجزاءَ الرسوم النافرة على لوح النومِ، إذا أنجزَ النومُ لهما رسوماً. ظلَّتْ وحدها في دورة النصف الواحد من حُلُمٍ نصفٍ لم يتغيَّر المشهدُ فيه قط: ترى نَفْسَها ماشيةً باتجاه مَخْرَجِ أخدود تاييس؛ ماشيةً بلا جدوى في العثور على مخرجه، فتكاد تختنقُ، فتفيق. كلَّما حلمتْ أنستوميس كان ذلك هو نصفُ حلمها، متكرِّراً كسقوط قطرة ماءٍ من سقف كهف، برهةً بعد أخرى، عبرَ الزمن المتجانِسِ والمُتَنَافرِ كلِّه، على صخرةٍ ملساء.

قرَّرتْ أنستوميس ألاَّ تنام: طحنتْ بزرةً من بزور الطبائع في جُرْنِ جسدها، كي لا تنمو البزرةُ إنْ سقطتْ في رطوبة الحقائق.

أنستوميس لم تعد تبارح كهف فيفلافيذي، في الليل. تحمل فانوسَها القويَّ وتدور، بأمومةِ بصرها وخيالها، على الرسوم النافرةِ والغائرة. تستجليها، وتلاطفُها؛ تُطْلِقُها من

أعشاشها الحجرية بيَديْ قلبها ـ قلبِ الفريد الأخير ـ إلى سماءِ الكهف المتماوجة، الذهبيةِ من انعكاس ثمانمائة شمسٍ صغيرة تدور حول الأَعمدة الثمانمائة الخضراء. لكنَّ النعاسَ القيَّاف في بريَّةِ جسدها تصيَّدها، مراراً. توسلَّتْ إليه أن يطلق سَرَاحها: «أيها النعاسُ المُعْتَصَر من العنقود الأول المتدلِّي من دالية الإله ـ اللون، امْتَلِكْني بنسيانكَ»، فلم ينْسَها النعاسُ القيَّافُ. حاصَرَها، يوماً بعد آخر. قذفَ سُوْرَ أعماقها بمنجنيق الخَدَر حتى كادت أنستوميس تنهار: «أيها النُّعاسُ المُعْتَصرُ من عنقود التعب الأول، المتدلِّي من دالية الإله اللون، حرِّرْني بنسيانك»، قالت، فلم ينْسَها النعاسُ القيَّاف. صَعَد الإعياءُ، ببراثنه القويةِ، إلى خيالها. تشرَّدتِ الصُّوَرُ، واختلطتِ الإشاراتُ. أطلقتْ أنستوميس آخر ضراعاتِها: «لاتَمْتَلكْني، أيها النعاسُ؛ لا تُحرِّرني. أبْقِني في الفراغِ النازف بيني وبينك، يا ابن الوجود اللَّقيط».

تقدَّمت، متمايلةً من الإعياء، إلى العمود الذي تحفظ في جوفه خزانتَها الحاوية شظايا اللوحِ المُهَشَّم. رصفَتْ بعضَ القطع على أرض الكهف. رفعتْ فانوسَها المتضرِّع مثلها، عالياً، بيدها المتعَبة: «كُنْ شريكي أكُنْ ذاكرتَكَ، أيها الجوَّال بلا ذاكرة. أبْقِني يقظى». ارتجفتْ يدُها لا منْ تعبٍ، بل ـ تُقسِمُ أنستوميس بالإله اللون ـ من نبضةٍ سَرَتْ من الحجر إلى راحتها. أجفلتْ أنستوميس: امتلكتْها اليقظةُ الكليةُ، فلَم يتمكَّن النعاسُ من استردادها، بعد ذلك.

صارتْ أنستوميس في حالٍ من يقظةٍ نائمةٍ نومً يقظانَ، ذاهبةً بذاكرتها إلى نسيان أورسين، عائدة بنسيان أورسين إلى ذاكرتها.

كان أكثر روّاد كهف فيفلافيذي من ساكني كهوف الهضبات الشمالية. يأتون بألواحٍ آجُرٍّ ينقلون إليها الصورَ والنقوش بأقلام حديد. هادئون. يتخاطبون همساً بين الأعمدة، التي انتشر بعض المرمِّمين قرب رؤوسها العالية، واقفيْن على سقالات مرفوعة بالحبال إلى سقف الكهف. أنستوميس دأبتْ على استعراضهم، ببصرها ـ بصرِ المتأمِّل النَّهِم. يأتون ويذهبون بعد ساعات، إلاَّ تلك الأنثى السوداء اللون، ذات الجديلة الشقراء الملتفَّة حول رأسها كطوقٍ ذهبي سميك: تُحمحمُ حَمحمات ٍخفيضة، وهي تنقل الصورَ إلى لوحها الآجُرِّي كأنما تعاتب الصورَ، أو توبِّخها. لم تقترب منها أنستوميس أياماً، حتى وثقت من أن تلك الأنثى اختارت أن تتردَّد على فيفلافيذي كل يوم، من الظهر إلى أول المغيب. دارتْ حول الأعمدة دورات تقلَّصتْ فيها المسافة بينها وبين الأنثى السوداء. أومأت إلى تابعها سِيْنو أن يبقى على مبعدةٍ فابتعد. وقفتْ إلى جوار زائرة فيفلافيذي: «تستنسخين رسومَ كائنات البحر، التي لها حوافرُ الهوداهوس»، قالت، فتطلعت إليها الأنثى السوداء بعينيها الخضراوين، الناطقتين بلسان مياه المضائق المُغلقة: «أستنسخُ الخصومة بين البرِّ والبحر. انظري»، قالت، وهي تشير إلى حوافر الكائنات الناتئة في الحجر: «هذا التنافرُ يعذِّب هذه الكائنات».

ربما أراد نحَّاتُها أن يقيمَ صُلحاً، في خياله، بين البرِّ والبحر. أعطى كائناته هذه زعانفَ الإقامة في الماء، وحوافرَ الإقامة فوق التراب»، قالت أنستوميس في نبرةٍ تكتنفُها المُجاملةُ الرقيقة.

«لا زعانف لزوجي، وهو مقيمٌ في الماء»، قالت الأنثى السوداء. لم تفهم أنستوميس. نظرتْ إليها في حنوٍّ ينتظرُ توضيحاً. حمحمت الأنثى السوداء: «زوجي بحَّار. تزوَّجَني وتزوجَ البحرَ معاً. سأستنسخ هذه الرسوم، هنا، وأعيدُ فصْلَ أعضائها. سأنزع زعانفَ زوجي وحوافرَه معاً»، قالتْ محتدمةً، فضحكت أنستوميس: «ستضطرين إلى حمله، أيتها الهوداهوس..».

«اسمي ديْديْسْ»، قالت الأنثى السوداء.

«وأنا..»، قالت أنستوميس، فقاطعتْها ديديس: «الهوداهوس أنستوميس، حاكمة فيفلافيذي».

ارتفع صهيل سِيْنو. التفتت أنستوميس إليه. كان تابعُها نصفَ مذعور. هرولتْ إليه حاكمةُ فيفلافيذي: «ما بكَ؟». فرد سينو: «كادتْ تلك السِّقالةُ تنهار»، مشيراً ببصره إلى قمة عمود التصق به أحدُ المرمِّمين، فوق سِقالة مائلة. الحبلُ الذي يدور حول بكرتين ضخمتين أفلتَ قليلاً من أيدي بعض العمال. كل خمسة منهم يشدون الحبلَ، عادةً، من جهة، يقابلُهم خمسةٌ آخرون من الجهة الأخرى للبكرتيْن. عشرةُ أقوياء يؤدون، دائماً، مهمَّة رَفْعِ واحد من الهوداهوس المرمِّمين، على سِقالة عريضةٍ من الخشب الصلب، إلى الأعلى.

أُعيد التوازنُ إلى السِّقالة المائلة. ربتَتْ أنستوميس على كتف سينو، وعادت إلى الأنثى السوداء: «ألك أولاد، أيتها الهوداهوس ديديس؟».

«طفلان ذكران»، ردت ديديس. «هما في رعاية أختي الصغرى التي تسكن معنا في مسكنٍ داخل الكهف الثالث، في هضبة مَانُوْن».

«أراك تترددين على فيفلافيذي، أيتها الهوداهوس ديديس. أحقا تحاولين نزعَ زعانف زوجك وحوافره؟». ضحكتْ.

«إنني أمزح، أيتها الهوداهوس أنستوميس. لا زوجَ لي. لا أطفال»، قالت ديديس، وهي تلمس، في رقَّةٍ، كتفَ حاكمة فيفلافيذي: «لقد تزوجتُ نقوشَ هذا الكهف».

نقلتْ أنستوميس بصرَها من عيني ديديس إلى يد ديديس. لم تنطق. استرسلت الأنثى السوداءُ في مَرحها الغامض: «أتتزوَّجينني، أنتِ أيضاً، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟». صهلتْ صهيلاً خافتاً: «أنا، وأنتِ، وهذا الكهف، والأعمدة، والرسوم، في دورةِ خيالٍ واحد. يمكننا أن نحلم بلا نهاية».

هزتْ أنستوميس جدائلها الكثيرة في فضولٍ عارمٍ صعد من قلبها إلى عينيها: «مَنْ أنتِ أيتها الهوداهوس ديديس؟»، قالت. فأبدتِ الأنثى السوداء استغراباً مَرحاً. هزت ذيلَها الأشقرَ فتماوجت عباءَتُها الصفراء الطويلة فوق ردفيها القويين: «أنا شريكُكِ ديديس».

لم تنطق أنستوميس. صعد سكونٌ ثقيل بينهما غطى على صوت صرير البكرات الخشبية، ولهاث الهوداهوس العمال. استدركتْ ديديس أنها تبالغ قليلاً في محاوراتها: «كلهم يقولون لي إنني أتمادى في مزاجي أحياناً، أيتها الهوداهوس أنستوميس. أعتذرُ. أظنُّ القلقَ هو وسيطُ الخِفَّة إلى خيالِ لساني».

«مِمَّ أنتِ قَلِقَةٌ، أيتها الهوداهوس ديديس؟»، ساءلتها أنستوميس، فردتِ الأنثى السوداء: «مني».

«غَذِّيْ قلقَكِ، إذاً، بكلِّ ما تستطيعين. أُتْخِميْه»، قالت أنستوميس.

«إلى متى؟»، ساءلتها ديديس، فردَّت حاكمة فيفلافيذي هامسةً: «إلى أن يكتمل».

«ثم ماذا؟»، ساءلتها ديديس، فردت أنستوميس: «ابدأي بتغذية قلقٍ جديد حتى ينفجر من التُّخمة».

دارت ديديس من حول أنستوميس تتأمَّلها بعينين تسكبان الرغبة في قَدَح الرغبة. تنفست بقوة كأنما تتشمم اللونَ الذي يتسلق سلالمَ قلبها ـ قلبِ أنستوميس بطبقاته الستِّ. صهلت صهيلاً خافتاً: «لم أتزوج. لن أتزوج. لن أقاسم أحداً نصفَ حلمي. لكنني متردِّدةٌ الآن»، قالت مبتسمةً ابتسامة عليها نقوشُ المَرَح النافرةُ. هزت أنستوميس إصبعَها مهدِّدةً تهديداً رقيقاً: «أيتها الهوداهوس ديديس، أنتِ تقتحمينني»، ودارت هي من حول ديديس: «لا ذاكرةَ لك»، تمتمت، فهزت ديديس ذيلَها الذهبيَّ: «لي ذاكرةٌ ملآى بما رأيتُ ومالم أرَ، أيتها الهوداهوس أنستوميس. أستطيع أن أسترجع أرضَ هايداهوداهوس قبل ولادة كهوفها. أنا وأنت، كنا...»، فقاطعتها أنستوميس: «أنت تؤكدين لي أنك بلا ذاكرة. تعالي. سأقودكِ إلى شريكٍ بلا ذاكرة».

«ليكنْ. ما لون حوافر شريكي هذا؟»، تمتمت ديديس ضاحكةً، فلم ترد أنستوميس.

أخرجت حاكمة فيفلافيذي من كيسها الخشن قطعة من اللوحِ الحجرِ المكسور. «اجلسي على هذه الطُّنْفسَة»، قالت. جلستا معاً في فسحة بين الأعمدة. تناولت ديديس قطعة الحجر. حاصرتِ الصورةَ النافرةَ بعينين وديعتين. حطتْ حمامة زرقاء على قرن أنستوميس: «أنت تدغدغينني»، تمتمتْ، وطوَّقتِ الحمامة براحتي يديها.

«رسامو هايدراهوداهوس لم يعودوا حريصين على الصور. باتوا يرسلونها مربوطةً على أرْجُل الحمام، وأنا أحملها إلى النحاتين». فتحت ورقةً منسوجة من لِيْفِ عرانيس الذرة. نظرتْ إلى الرَّسم، وهي تقذف الحمامةَ عالياً بإحدى يديها كي تعود إلى قفصها ـ قفص الحمامِ الرُّسل. عادت تحدِّق إلى ديديس» «ماذا ترين؟».

«أرى مخلوقاً ذا نِصفٍ يشبهنا. لا. نصفه الأعلى يشبهنا. إنه جزءان مركَّبان، لكنه يبقى نصفاً انشقَّ عن باقي هيكل الهوداهوس».

«أهو نصفٌ، حقاً؟». ساءلتها أنستوميس. فتقرَّت ديديس الصورةَ بأناملها ذات الأظافر الرمادية: «يبدو نصفاً، وليس نصفاً. إنه نصفٌ كاملٌ»، قالت. فوافقتْها أنستوميس بحمحمةٍ رخيمة: «هو نصفٌ كامل. يقودك ـ بلا ذاكرة ـ إلى حلم كامل يخصُّكِ وحدك»، ولمست جبين ديديس برأس قَرْنِها، فتنفَّست ديديس هواءً ليس كهواء هايدراهوداهوس.

من الظهر حتى أوائل العصر المصبوغ بغيمٍ خفيفٍ، منحوتٍ على عجلٍ، حوَّم أورسين، كسُرْمانٍ حول خيال ديديس. سرمانُ كلماتٌ من فم أنستوميس عن تَرَفِ الوحدةِ في حلمٍ بلا

نهايةٍ لأنه حُلُمٌ كامل؛ حلمُ سرٍّ يعثر الهوادهوس فيه، بتكرارٍ لا نهائي، على ذاته التي لا تشبه نَفْسها في كل مرة يعثر عليها؛ عن أورسين والممرات؛ عن المفقود الذي تستعيده ذاكرةٌ مفقودة: «تذكَّريْ أورسين، لكن لا تذكُريْه»، قالت أنستوميس. لمستْ جبين ديديس، ثانيةً، برأس قرنها، وداعبتْ بأناملها الدرعَ المصنوعَ من زعانف أحصنة البحر، الذي يغطي صدرها: «ما اسمُه؟»، فردَّتْ ديديس: «نسيتُ». تراجعتْ أنستوميس راضيةً.

ديديس ستحمل معها قطعة حجرٍ عليها صورةُ أورسين. ستقودُ أورسين الفاقدَ الذاكرة إلى الممرات الخفية في ذاكرات من تختارهم من أهل الكهوف الشمالية. وستكرر عليهم كلمة أنستوميس ذاتها: «ما اسمه.»، وسيجيبون: «لا نعرف. لقد نسينا». إلاَّ الهوداهوس كِيْكُوتُو، قارع الطبل في كهف الطواحين؛ الطبلِ المحرِّضِ على بقاء دورةِ الهوداهوس العمال متسارعةً وهم يدورون بأحجار الرحى الضخمة فوق حبوب الدُّخن، والذُّرة، والقمح. سيثرثر في إحدى ساعات القيلولة عن حلم كامل لا يتشارك فيه اثنان. ستتدحرج كلماتُه الحجريةُ على الألسنة الصَّفيحِ في أفواه الثرثارين. سيلتقطُها كيدرومي. سيستنطقُ الكاهنُ قارعَ الطبل، وسيقطع أكسيانوس حنجرتَه بخنجره ذي المقبض النحاس.

قبل ذلك، أي في اللحظة التي تراجعت أنستوميس بقرنها عن جبين ديديس راضيةً، هرول إليها تابعها سينو الأسودُ الجلد، ذو الشَّعر الحليق، إلاَّ بقية كعُرْفِ الديك في منتصف جمجمته: «الأميرة أنيكساميدا هنا، أيتها الهوداهوس أنَستوميس».

نهضت أنستوميس معتذرة: «أراك غداً»، قالت. نهضت ديديس بدورها. دارتْ من حول أنستوميس دورةً واحدةً، وأُرسلت إليها قبلةً لا تخفى، ثم انصرفتْ.

«أرى الزائرين يكثرون في كهف فيفلافيذي، أيتها الهوداهوس أنستوميس»، قالت الأميرة، وقد انفصلتْ عن الإناث الأربع - حارساتها ذوات الأقنعة النصفية، والخناجر الزرقاء المقابض. «الرسومُ، الصور، حنينُ خيالنا إلى ما كُنَّاهُ في وجودنا الأول كنقوشٍ على لوح اللون»، قالت الأميرةُ البلقاء، واسترسلَتْ: «لكِ مملكةٌ، هنا، في كهف فيفلافيذي ستستولي على أرض هايدراهوداهوس وسمائها. أمْ أنها استولتْ عليهما؟». حمحمتْ. وضعت يدها على كتف أنستوميس: «ألا تفكرين في شريك؟ أتحبين؟».

فوجئتْ أنستوميس. حمْحَمَتْ: «لي شريك هنا»، ووضعتْ إصبعها على صدغها. «ولي شريك آخر، هنا»، مشيرةً إلى قلبها.

«اثنان؟!!»، تمتمت الأميرةُ في إعجاب. «أنتِ محظوظة». حرَّكَتْ مروحة يدها أمام صدرها: «أنت عاشقة، حقاً. متى تأتين بهما لزيارتي، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، فردتْ حاكمةُ فيفلافيذي: «ها أنت، أيتها الهوداهوس الأميرةُ، في زيارتنا، نحن الثلاثة معاً».

استلطفتِ الأميرةُ توريات أنستوميس. مشتْ قليلاً تستعرض بعضَ الرسوم على جدار الكهف: «منذ متى أنتِ عاشقة، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟».

«منذ أن عرفتُ أنني عاشقة»، ردتْ أنستوميس.

«أتعنين: منذ أن التقيتهما؟. يبدو الأمر ظريفاً أن أوافقكِ أنهما اثنان. أهما اثنان، حقاً؟»، ساءلتْها الأميرةُ بلسان الشكِّ الخفيف، فردت أنستوميس: «لم ألتقِ بهما بعد، أيتها الهوداهوس الأميرةُ. لكنني أحبهما. نعرفُ من نُحبُّ قبل التقائنا به. إنه صورةٌ ما ينبغي أن يكون صورةَ حبنا في ذاكرتنا الأولى المهجورة. هو مشرَّدٌ، ونحن نستعيده. ندلُّه ثانيةً على ذاكرةٍ أخرى أعدَدْنا ابتكارها. نحبُّه من جديد. نستمر في تشريده مرةً، وضمِّه مرةً: شريدٌ، ومُكْتَنَفٌ، معاً، بين ذاكرةٍ مفقودةٍ تفقُده، وذاكرةٍ مُسْتعادةٍ تستعيده».

«أهكذا تحبين، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، ساءلتها الأميرةُ في فضولٍ وانجذابٍ، فردتْ أنستوميس: «أليس هكذا تحبين، أنتِ أيضاً، أيتها الهوداهوس الأميرة؟».

«أتسمحين لي أن ألمس قرنَك، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، ساءلتها الأميرة، فاقتربت منها حاكمة فيفلافيذي. وضعتِ الأميرةُ سبابة يدها اليسرى على نَصْل القرن الأصفر. أغمضتْ عينيها.

تبادلتِ الرسومُ النافرةُ، والغائرةُ، على جدار الكهف، أزاميلَها الخفية. نقشتْ على حجرِ خيالها الدَّفينِ صورةَ أنستوميس وأنيكساميدا.

رعدٌ في الكهف الأعظم

مرَّرَ ثيوني ريشة المكحلة على عينيه بنفسه. طلب من زوجته أن تصرفَ المزينتين الأختين سافينوس وروسينا، إذا حضرتا في الصباح الباكر، فصرفتْهما أنيكساميدا: «الأمير منشغل هذا اليوم بمخاطبة البلورة السوداء»، قال.

خلع ثيوني حدواته الذهبية، بالملقط الحديد، مستعيناً بزوجته، وارتدى حدواتٍ من معدن الرصاص. لبس عباءة رمادية، كالبُرنُس، ذات قبعة. أدخل ذراعيه في طوقَيِّ الحزام، الذي يتدلى منه خنجران حديديان عاديان، فاستقرَّا تحت إبطيه: «كيف أبدو، أيتها الهوداهوس الأميرة؟»، ساءل زوجته. فهزت الأنثى رأسَها غيرَ موافقةٍ: «ما الذي ستعود به من أهل هايدراهوداهوس؟. فكرتُك مضطربة، أيها الهوداهوس الأمير. فكرتُك لن تقودكَ إلى شيء»، قالت.

تأمَّلها ثيوني، الذي بدا كراعٍ للإوزِّ على ضفتي نهر سيتام المكسوتين برملٍ أصفر. «أن أعودَ بلا شيءٍ، أمرٌ مسلٍّ. تأكَّدي أنْ لا أحد يتبعني. سأخرج من الممرِّ بين الأفران إلى باب كهف المؤنة، معتمراً قبَّعة عباءتي. أشغِلي الطهاةَ، ومروِّباتِ العجين في المعاجن».

قرعتْ حدواتُه الرصاصُ أرضَ الكهف قرْعاً مكتوماً، ليِّناً.

منذ أن استنفد ثيوني أحلامَ خُلَصائه، وأعيان إدارة الكهف الأعظم، أمرَ بجلب أناسٍ من العامَّة، كلَّ اثنين ممَّن يتشاركان في حلم واحد، إلى إفطاره يُصغي إليهما يسردان ما التقط النومُ لخياليهما من طبائع الصور، وعناصرِ الوقائع. في الصباحات التسعة عشر الأولى تزلزلَ قلبُ ثيوني: لم يُبحْ أحد بحلمه. وقف الذين أتى بهم رُسُله قرب خِوانه صامتيْن. «الحلم سرٌّ من

أسرار اللون. لن نهيْنَ اللونَ»، قالوا.

تسعةَ عشرَ صباحاً قُطِعتْ أذيالٌ بين تماثيل الحدائق الحجرية.

حوّمتْ ذُباباتُ العار البِلَّوريةُ فوق الجروح، التي لا تندمل إلاَّ بالموت: انتحر مقطوعو الأذيال بخناجرهم، بعد إطلاق صهيلٍ موحشٍ.

في أحد الكهوف، المشمولةِ بأنفاس سهول الذُّرة، اجتمع محاربون كهولٌ، باتِّفاقٍ مُعْلَنٍ، مع أعيانٍ محظوظين بترف المكاشفات: «فَلْنوَسِّط العقلَ في امتحان العقل». اختاروا رسولاً إلى الكاهن كيدرومي: «فليمْهلْنا الأميرُ أياماً نحلُّ فيها المعضلة».

بعث إليهم كيدرومي ـ بعد نشيدٍ عاصفٍ للريح مغسولٍ برائحة الفهود التسعة، المقيَّديْن بسلاسل بين أيدي تيتونا وأخيه ريسمو ـ كلمةَ التفويض: «خذوا وقتَكم. وليكُنْ قصيراً». لكن الريحَ، التي كاشفتِ السهولَ ببعضٍ من تدابيرها، نثرتْ سمسمَ النار على أرغفة المُعْضلة: انقسم الحكماءُ على أنفسهم. أوجبَ البعضُ أن يتمرَّد من يريد، فلا يبوح بحلمه. وارتأى البعضُ أن يبوحوا: «لا نريد أذيالاً أخرى مقطوعة. إنْ يغفرِ اللونُ الإلهُ للريحِ يغفرْ لنا أيضاً». تغاضى المتشدِّدون: «سنرى إلى أين يمضي الأمر».

عادتِ الريحُ إلى أرغفةِ المعضلة تنثر عليها سمسمَ الهلع: كان الحكماءُ كلَّما أحضروا اثنين لإرسالهما إلى الكهف الأعظم، وجدوهما لم يحلما. استعرضوا مئاتٍ فوجدوهم لم يحلموا. حثُّوهم أن يَبْقوا مغمضيْنَ أعينَهم في النهار وفي الليل، عَلَّ شرارةً من شرارات الرحمة تشعل في قشِّ الصور المهجورةِ نارَ اللون فتعود الصورُ مسكونةً.

ارتعد الحكماءُ: هم، أنفسهم، أدركوا أنهم لا يحلمون أيضاً.

نَفَد صبرُ كيدرومي: «مضغ الأميرُ قلبَه مع زهر القرع المخلَّل. لا قلبَ له الآن. سيمضغ قلوبَكم». أرسل إليهم الوعيدَ مدوَّناً بالصور على عودٍ مربوط إلى ساق حمامةٍ قطعتْ سهلَ الدُّخن الشاسع بين كهفه وكهف المحارب الكهل نِيْسيانُّو، الذي جمع لوعة خياله في راحتيْ يديه كماءٍ، ومضى إلى كهف فيفلافيذي: «انظري، أيتها الهوداهوس أنستوميس، إلى الماء الذي في راحتيَّ».

لم ترَ أنستوميس ماءً في يديه، لكنها تظاهرتْ بالنظر إلى ماءِ التورية كي تُرضي الكهلَ المحاربَ، المحترفَ الرزين. «ماذا تريْنَ؟»، ساءلها، فردَّتْ: «أرى خيالَكَ، أيها الهوداهوس نيسيانو».

«نعم»، ردَّ نيسيانو: «وحدها، هذه الرسومُ على جدران كهفك، ستظلُّ مسترسلةً في أحلامها. هي وحدها من يملك حلماً، اليوم، في هايدراهوداهوس، أيتها الهوداهوس أنستوميس»، قال بلسانٍ محترق.

ارتعشتْ ريشةُ الجناح الثالث في قلب أنستوميس: «ما الذي يجري، أيها الهوداهوس نيسيانو؟».

«ما من أحد يحلم، والأميرُ منتظرٌ ما يَهَبُه اللونُ من الصور لأعماق عامَّته في نومهم.

ألديكِ، في علوم هذه الجدران الجليلة، ما نجد به مَخْرجاً؟»، ساءلها نيسيانو منهوباً.

حوَّلتْ أنستوميس بَصَرها عنه إلى مرمّمي الأعمدة فوق السّقالات العالية. وضعتْ يدها على قرنها. نطقتْ بعد برهاتٍ من الصمت: «لديَّ شيء مَّا، في علوم الجدار الذي هنا»، وأشارت إلى جبينها: «جدار النقوش الأخرى، أيها الهوداهوس نيسيانو».

التمعتْ عينا نيسيانو، ذي الجلد المائل إلى الصفرة. انفرجتْ أساريرُه: «أريْني نقشَ خيالك، أيتها الهوداهوس أنستوميس».

«لقّقوا أحلاماً، وخذوها إلى إفطار الأمير كزبدة حليب الجاموس»، قالت حاكمةُ فيفلافيذي.

صهل نيسيانو صهيلَ المَبْهوت: «أيُّ خيالٌ أعمى خيالُنا؟ كيف سَهَونا عن هذا؟».

حمل نيسيانو زبدةَ الخيار السَّهل إلى إفطار الحُكماء، في كهف ما بعد سَهْلِ الدُّخْن الشاسع. تنفَّسوا الهواءَ برئاتٍ جديدة: «لكل اثنين مُهْلةُ الليل كلّه كي يلفّقا حلماً يُبْهِجُ صباحَ الأمير. هيُّوا: أرُوا الأمير بلَّوراتِ اللون المحفوظة في خزائن وجود الهوداهوس»، قالوا.

كل صباح دأب ثيوني على الإصغاء إلى اثنين من عامَّة الهوداهوس يحرثان له، بلساني حلمهما الواحد، سطوراً في حقل إفطاره. ابتهج أحياناً من طرائف السَّرد، ومن طرائف المفارقات. اكتأب أحياناً من بؤس الرؤى. تأمل أحياناً في الإشارات المُلْغِزةِ للوقائع. غضب أحياناً من صفاقةِ المعاني. قهقه أحياناً من طيش الوقائع حتى سال خلُّ الدراق الفجّ من زاويتي فمه على لحيته. أوقف البعضَ عن إكمال السرد احتقاراً لمطالع الحلم.

كل شيء بدا على ما يرام، حتى اليوم الذي دخل فيه كاتِسيّاس، وسِنْكو التوأمان اليتيمان، على الأمير. كان شعرُهما الأحمر الطويل يصل إلى ظهريهما، وعلى وجهيهما أصباغ صفراء. انتظر الأمير أن يتكلَّما فبقيا صامتيْن: «ما بكما؟»، قال أكسيانوس. تململ التوأمان. تبادلا نظراتٍ معذَّبةً. «ابدأ»، قال كاتسياس يحثُّ أخاه، فرد سنكو: «ابدأ أنت». ثم نطقا، في البرهة ذاتها، بلسانٍ واحد: «نحن لم نعد نحلم، أيها الهوداهوس الأمير. ما جاء به الآخرون إليك، من أحلام، هو تلفيقٌ اضطرُّوا إليه».

ألقى الصمتُ شبكتَهُ على المجلس، فتصيدَ الجالسيْنَ جميعاً. نهض أكسيانوس، أخو الأمير، مضطرباً، فأثار من حوله ذُباباتِ الغضب الخفيَّة: «مَنْ لفَّق الأحلام للعامَّة في هايدراهوداهوس، أيها البائسان؟».

«لا أحد. همُ قادرون على تلفيقها»، ردَّ التوأمان.

نهض كيدرومي مستغرباً: «مَنْ درَّبهم؟»، سأل، فهزَّ التوأمان رأسيْهما نَفْياً: «لا أحد».

احتدمَ الكاهن. انفلت شارباه الطويلان المربوطان بنهايتيهما إلى أذنيه. تدليَّا كأفعييْن من جانبيْ وجهه: «أتعرفان ما ينتظركما؟ ذيلاكُما اللذان سيُقطعان. أنتما تخفيان أمراً»، قال، فنهض الأمير على مَهَلٍ. حَمْحَم بصوتٍ فيه نبرةُ الغامض. تكلَّمَ: «لا. لن يُقطع ذيلُ أحد. إذهبا»، قال للتوأمين. فتراجع التوأمان، وخرجا من كهف الإفطار يقودهما دليلٌ.

دار ثيوني حول الخِوان المديد، الطافح بخضارٍ نديَّةٍ بلَّلها فجرُ هايد اهوداهوس: «أسمعتم

ما قاله هذان؟. العامَّةُ باتوا يستحضرون الإلهَ اللون حين يشاءون. لم يعودوا في حاجة إلى انتظار اللون أن يشرق على منامهم ليبتكر لهم أحلامَهم من سديم اللأصور. لقد فتحوا ثغرةً في البوَّابة التي هناك»، وأشار بيده إلى سقف الكهف بلا تعيين.

في المساء، كاشفَ ثيوني زوجته أنيكساميدا برغبته في التجول وحيداً بين كهوف هايدراهوداهوس: «سأخرج، ظُهرَ الغد، متنكراً»، قال. دار من حولها وهي تعيد توزيع المرايا، ذات الأطُر الحجرية، فوق الحافّات البارزة من جدران كهف الحلي والآنيةِ الذّهب. «أتظنين، أيتها الهوداهوس الأميرة، أن خُلَصائي، وأعيانَ إدارة الكهف الأعظم، كانوا يلفِّقون أحلامَهم التي سردوها عليَّ؟ إنْ كان الأمر كذلك، فالأرجح أنني، وأنتِ، وحدنا، مَنْ سَرَدا نصفَيْ حلمهما، علانيةً، في أرض هايدراهوداهوس».

سقطت مرآةٌ من يدي أنيكساميدا. تناثرتِ الشظايا. حمحمتْ في غضب. اقترب منها ثيوني. طوَّق كتفيها بذراعه في وقوفه إلى جوارها. «انظري: عدَّةُ أميراتٍ، وعدَّة أمراء في الشظايا»، قال، وهو يتأمَّل صورتيهما موزَّعةً في المرآة المهشَّمة. حمحمَ حمحمةً فيها نبرةُ امتنانٍ: «أقسِم بالمرآة، أنني أشمُّ رائحة تمرُّدٍ في هايدراهوداهوس».

غمر دويُّ الرعد مداخلَ الكهف الأعظم. دخلتْ حمامةٌ من كُوَّةٍ عالية في السقف. حوَّمتْ قليلاً، ثم خرجت من الكوةِ ذاتها.

آزينون

دارت جدران الكهف الأعظم، كطيورٍ دائخةٍ، في عيني أنيكساميدا. شَفْرةٌ من ملحٍ سلختْ غشاءَ كبدها: «أين الأمير؟»، قالت بصوتٍ متناثرٍ في حنجرتها المسدودة من الهلع.

كيدرومي، كاهن الطواحين، وأكسيانوس، أخو الأمير، حملا إليها جمرةَ النبأ الطاحن: «عثرنا على جثة تيتونا قرب بحيرة سايدين. لا أثرَ للأمير». كان ذلك ظهيرة اليوم الثالث من خروج ثيوني متنكِّراً ليجول بين كهوف هايدراهوداهوس. أوهمتِ الأميرةُ خُلَصاءَ الأمير، وأعيانَ إدارة الكهف الأعظم أنه احتجب من وَعْكةٍ عارضةٍ، ومزاجٍ معتكر. كما أوهم بناتها أن أباهن في خلوةٍ من خلواته المعهودة في مرصده، المنبثقِ عالياً بحجره الأصفر، فوق كهف الطواحين، يستعرض، من هناك، سطورَ السهول مدوَّنةً بأنفاسَ اللون على مرايا الأفق ومرايا السماء. لكن خبرَ مقتل تيتونا مذبوحاً صعقَ خيالَ أنيكساميدا، وزلزلَ عظامها. «أرسِلا حَرَساً إلى جميع الجهات. احْرُثَا بحوافر جنودنا ترابَ هايدراهوداهوس، وغيومَ هايدراهوداهوس. اعثرا عليه»، قالت منتحبةً بصوت خافت.

«الأمرُ السديد، أيتها الهوداهوس الأميرة، أن نتكتَّم على اختفاء الأمير حتى يكتمل لعقولنا ما ينبغي أن نفعل. أنا وأكسيانو سنقلب الأرضَ عاليَها سافلها، وحدنا»، قال كيدرومي. صهل حين عَبَرتْ قلبَه سحابة من صور الحِيْلة. اهتزَّ شارباه: «سأجد مَخْرَجاً مؤقتاً، أيتها الهوداهوس الأميرة. مسَّني وحيُ اللون». تلفَّت باحثاً بعينيه عمَّن يُنجده: «من سيأتيني

بالفلكيِّ ميدراس. ».

في رُكنٍ من الحدائق الحجرية، قرب تمثال الثور ذي الرأس السمكة، التقى كيدرومي، وأكسيانو، بالفلكيِّ الشاعر ميدراس، الذي اصطحبه للقائهما اثنان من ذوي الأقنعة النصفية الصفراء ـ حُجَّابِ كهف الحمَّامات. أوصلاهُ وانسَحبا. تخاطبَ الثلاثةُ بالمُرادفات المبنيَّةِ على هيئة الفَلَك: الدَّورة، والمراكز، والتتابع. تبادلوا تقديراتهم لأحوال الهواءِ وطبائعه الستَّة عشر، ثم سكتوا. انتظر ميدراس سقوطَ بذرة المعنى، الذي أخْضرَ من أجْلِه، في تراب علمه. حمحم كيدرومي: «أخبرتني مرة أنك رأيتَ شاعراً يشبه الأمير، أيها الهوداهَوس ميدراس. هلاَّ جلبتَهُ إلينا؟ نلتقيكَ، هنا، عَصْراً».

تأمَّل ميدراس البذرةَ اللامرئية في كلمات الكاهنِ المرتَّبةِ على نَسَقٍ كالغمام: «آزينون؟!»، تمتم. «تريدان الشاعر آزينون؟. لا أعِدُكما أن آتي به عصراً. أرجِّحُ المغيبَ. في المغيب أستطيع العثور عليه داخلَ حانةٍ من حانات كهوف الرمال».

في الركن ذاته من الحدائق الحجرية، تحت ضياء تسعة مشاعل في أيدي ذوي الأقنعة النصفية الصفراء، تلاقى كيدرومي، وأكسيانوس، وميدراس، وآزينون. بوغت الكاهنُ وأخو الأمير بالشَّبَه المُحْكم بين ثيوني والشاعر. خلع أكسيانوس عباءته على عجل، وجَعَلها خِماراً على رأس آزينون، فغطى ملامحَهُ بالظلال. «أنا ممتنٌّ لك، أيها الهوداهوس ميدراس. نراكَ غداً»، قال الكاهن، فأدركَ الفلكيُّ الإشارةَ. تمنّى لهم ليلاً مُعْتصراً من عناقيد الإله اللون، وعافية اللون، ثم انصرف.

عبر الممرِّ اللولبي، المؤدي ـ من جهات الكهف الأعظم الخلفية ـ إلى بهو الأفران، دخل الثلاثة. لم يتعرَّض الحرسُ المحيطون بالمَرصَديْن العاليين، على جانبي المدخل، للغَريب، إذ رأوه في صحبة الكاهن وأخي الأمير، اللذين قاداه، وسط الحركة الدؤوبة للعاملين والعاملات، المختصين بشؤون الأطعمة، إلى كهف المؤونة ذي العَبَق اللانهائيِّ ـ عبقِ التوابل، والأفاويه، والخلِّ المُدَرَّب على مدح الذَّوق، والطيور المُدخَّنة، والأجبان، والفاكهةَ المجفَّفة، والأنفاسِ المحمومة للفرَّانين يستدرجون الإناثَ العجَّانات إلى دهاليز النبيذ الجانبية، حيثُ الفُرُوجُ تُعيْدُ الصوابَ إلى الخُصى، وتعيد الخُصى الصوابَ إلى الفروج.

في تجويف معتمٍ قليلاً، خلف جدارٍ من عرانيس الذُّرة، جلس أكيسانوس وآزينون صامتيْن. غادر كيدرومي المكان. غاب وقتاً وعاد تتبعه أنيكساميدا وقد وضعت خماراً على رأسها. نهض الجالسان. اقتربت الأميرة من آزينون. مدتْ يَدها وأزاحتْ خماره عن رأسه. ارتعد قلبُها مندهشاً. حمحمتْ بقوةٍ: «أيةُ صورةٍ جمعتْكَ بزرةً بزرةً من خزائن اللون لتبتكركَ شكلاً في مرآة ثيوني إذا نظر إلى نَفْسه؟ قلْ لي، أيها الهوداهوس الغريب، إنك لستَ الأمير»، قالت أنيكساميدا بصوتِ خيالها المرتعش من نَفَس الذهول. ضحك آزينون: «أسمعُ، في هذا الكهف، منْ يغنِّي أغاني الموج، وأنا لا أحب الموجَ. كيف يكون أميراً من لا يحبُّ الموجَ، أيتها الهوداهوس...». ضرب أكسيانوس بحافره حافرَ آزينون: «إنها الأميرة».

التصق لسانُ آزينون بحلقه. تفتَّتَ خيالُه.

«ضَعْ خمارَك على رأسك. اجْعَلْهُ منسدلاً على وجهكَ قَدْرَ ما تستطيع»، قالت أنيكساميدا للشاعر. غطتْ رأسَها بخمارها: «فلْنذهبْ إلى كهف المزيِّنتين سافينوس وروسينا». تقدمت خطواتٍ ثم توقَّفتْ. استدارت إلى آزينون: «لا تتكلم إلى أحد. إبقَ صامتاً». مشت. توقَّفت: «كُنْ عابساً قليلاً».

جاورها كيدرومي: «ماذا سنفعل بصوته؟»، ساءلها، فردَّتْ: «لِيَقُلْ لكلِّ من يسأله عن صوته إنه ضجرَ من صوته، وها هو يتدرَّب على صوتٍ جديد. بلِّغْهُ ذلك، أيها الهوداهوس الكاهن».

جَمْعٌ من زوجاتِ أعيان الكهف الأعظم كُنَّ ينتظرن دورهنَّ للوصول إلى مصاطب التزيين ذوات الأدراج الواسعة الخمسة. تصعد الواحدةُ سدةَ المصطبة وتجلس لتتمكن المزيِّنةُ الواقفةُ، من إعادة ظلال الوجود المرقَّهةِ إلى الوجه. ستُّ مصاطب كانت هناك. اثنتان لأداء المزيِّنتيْن الأختَين، والأربع الأخرى للمُسَاعِدات. نهضت إناث الهوداهوس حين دخلت الأميرةُ. أومأتْ أنيكساميدا إلى روسينا، فأسرعتِ الأنثى الشديدة البياض إليها. تماوج درعُ الخزر على صدرها من وَثْبَةِ الثديين.

«أهنالك رُكْنٌ مستورٌ، أيتها الهوداهوس روسينا، يخفينا عن الأعين؟»، قالت الأميرة.

«كهفُ الأصباغ، تحت هذا الكهف»، ردت روسينا. «نستطيع النزول إليه، عبر الدرجات التسع، في أوَّل المنعطف المؤدي إلى بهو كهف التزيين، أيتها الهوداهوس الأميرة».

آنيةٌ زجاجٌ. أكياس صغيرة وكبيرة. صحون فخَّارٌ وآجرٌّ، ملأى بالأصباغ، في كوى محفورة في جدران الكهف. أوراق أزهار جافة. عيدانٌ. أجْرامٌ حجرٌ: كلُّها في سلال. أجرانٌ صغيرة. زيوتٌ في قوارير. روائحُ تُلْمَس ولاتُشمُّ. ألوانٌ تُشَمُّ ولا تُلْمَس: ذلك كان حال كهف الأصباغ، الذي نزل إليه، عبر الأدراج التسعة، أنيكساميدا، وكيدرومي، وروسينا، وآزينون، وأكسيانوس. كهف ذو زوايا، وتجاويفَ قوسيَّة، وأربعة أعمدة ثخينةِ الاستدارة، وكوَّتين عميقتين تنيرانه إنارةً خافتة. أشعلت روسينا، بشرارة القدَّاح الحجر، فتيلَ السراج النحاسيِّ الكبير. تشاجرتِ الظلالُ قليلاً، ثم تصالحتْ.

أزاحت أنيكساميدا، بيدها، الخِمار عن رأس آزينون. تلعثمت روسينا من هبوب صورة ثيوني على عقلها. تمالكتْ نَفْسَها: «أحمدُ اللونَ على عافيتِكَ، أيها الهوداهوس الأمير». اتسعت عينا آزينون من صوتها. ضاقتِ الحقائقُ في خياله. لم يتكلَّم. تذكَّر أن يكون عابساً، فعبسَ.

«طالتْ لحيته قليلاً، أيتها الهوداهوس روسينا. أعيديْها إلى حدودها، وأكْثِري من ظلال الأصباغ على صدغيه»، قالت أنيكساميدا.

هرعت روسينا إلى آلاتها وقواريرها. هزَّت ذيلَها بقوة تطردُ الأسئلة المُشَاكسة التي علقت بجلدها الأبيض كبراغيث الكلب: لماذا حضر الأميرُ إلى كهف الزينة بنفسه؟ ثيابه ليست من

معلوم القماش في الكهف الأعظم. خنجراه عاديان. لا صليل لحدواته. مَرَحٌ مكتومٌ يترقرق في عينيه بالرغم من عبوسه. رفرفَ ثدياها تحت درع الخزر على صدرها حين استدارتْ عائدةً بما تحتاجه لتبرُّجِ الأمير.

خرج وجه آزينون من بين يدي روسينا مَسْكوباً في قالبٍ من وجه ثيوني.

في رُكن آخر من أرجاء الكهف الأعظم استعاد آزينون بقايا الظلال التي تتكوَّن منها تفاصيل ثيوني: حدواته، وخنجريه، وعباءته الصفراء، والسيورَ الذهبَ حول رأسه، والحركة المُتْقَنَة لأنامل يده اليسرى، حين يموِّجُها كفراشة إذا أراد المزيدَ من أيِّ شيء. ولَّما حضر أوَّلَ لقاءٍ مع بناته، سبقتْه حمحمةُ التأكيد القوي على أنه يتدرَّب على صوتٍ آخر ـ صوتِ اللامكترث، الثرثارِ قليلاً، المتذبذب بين الرغبة ونقيضها. داعب رؤوسهنَّ ـ حسبما أملتْ عليه الأميرةُ ـ فأسقطَ تيجانَ الريش عنها. سمع أسماءهنَّ من فم أتيكساميدا وهي تتعمد أن تبعدهنَّ عنه، واحدةً واحدةً: «احذرْنَ سُعاله»، قالت. لكنَّهنَّ استعرضْنَ في عينيه، بأعينهنَّ المتربِّصةِ، طرائدَ الرغبة التي تخلو منها العراءاتُ الخفية في أعين الآباء. تجرَّأْنَ فمازَحْنَه أكثر مما فعلْنَ من قبل. شددْنَ ذيله، وتلمَّسْنَ خنجريه.

«الفوضى هي النظامُ الأصل». تلك كانت كلمات آزينون ـ ثيوني في مجلس الخُلصاء، وأعيانِ إدارة الكهف الأعظم. «الفوضى خلاصٌ»، قال من سُدَّة المصطبة التي يجلس عليها، في صدرِ الإيوان. أكسيانوس تعمد الجلوس إلى جواره. كلَّما تحدَّث مخلوقٌ من الهوداهوس إلى آزينون ذكَرَ أكسيانوس اسمَ المتحدِّث، ومرتبتَه، بصوت عالٍ. يُحيِّيْه، أو يسأله شيئاً مَّا، كي يتمكَّن آزينون من اختزان الاسم في ماءِ خياله وماءِ عينيه ـ ماءِ الصور. «كُلِّيٌّ، عميقٌ، هو الفوضى. تنظيم الفوضى مساسٌ بقدسيَّة الأصل، وإهانة لخصائص الموجودات».

لم يكن يهمُّ ما يُلقيه آزينون من كلماتٍ مُمَرَّغةٍ في عبثها الظاهر. عيناه كانت تهمَّان الجالسيْنَ. عينان شبكتان تتصيدان الوجوهَ كالشِّباك المموَّهة يتصيد بها أهلُ الحقول طيورَ السُّماني. كيف عاد الأمير بتلكما العينين، بعد احتجابه أياماً قليلة؟ هكذا، في الأرجح، تساءل خُلصاؤه، وأعيانُ إدارته، وهم يتخبَّطون في شِباكهما كالفراشات، كأنما يقتحم آزينون أعماقهم.

«المركزُ خطأٌ في التقدير. محيط الفراغ هو مركَزُ نَفْسِه. كلُّ محيطٍ كتلةٌ متنافرةُ الأبعاد. لا توازنَ إلاَّ في الفوضى..»، كلماتٌ لم تهمَّ المحيطين بآزينون ـ ثيوني. وهو، نَفْسُه، كان يُلقيها كأنه سمعها من أحدٍ مَّا، مستدرجاً بها جُلساءه إلى حضورٍ فارغٍ. أمَّا إذا نظر إلى أنستوميس فلا يستعرضُ معادنَ النظام، أو معادنَ الفوضى، في خيال لسانه. يدور بأنستوميس دورةَ الظلِّ الحالمِ على الشَّكل الحالم. يستنشقُها من غصون البقاءِ المسحور: «كلُّ عَظْمٍ، في جسدي، قلبٌ. كل عضلة رئةٌ. كلُّ عَصَبٍ نَفَسٌ».

مُذْ ناداها أكسيانوس بلقبها ـ لقبِ حاكمة فيفلافيذي، نقشَتِ الرسومُ الأزليةُ أسماءَ المعاني الحائرةِ على مَعْدنِ الغَمام فيه. «كم مرة زرتُ فيفلافيذي؟»، سألها، فردتْ: «أنت لا تزور

فيفلافيذي، أيها الهوداهوس الأمير».

ضرب آزينون ـ ثيوني بيده على صدره: «سآتي بكهف فيفلافيذي إلى الكهف الأعظم، وسأحمل الكهفَ الأعظمَ إلى فيفلافيذي».

امتعض أكسيانوس. حمحمَ الكاهن كيدرومي. رفرفتْ أنيكساميدا بمروحة يدها أمام وجهها، عائدة بخيالها إلى المساء الذي كاشَفَها الأميرُ برغبته في الخروج إلى ساحات هايدراهوداهوس وأسواقها، متنكِّراً. لم تحتملِ الفكرةَ المعذِّبة. أرسلتِ الطاهي البديْن كيرنو المخصيَّ إلى كيدرومي: «سيخرج الأميرُ وحيداً، غداً. فلْيتْبعْهُ من تثق به من أقوياء حَرَسِ الطواحين، ولا تدعِ الأميرَ يشعر بذلك».

ترصَّد تيتونا خروجَ الأمير من باب كهف المؤنة، مُحْتَجِباً خلف عربات الفاكهة، القادمة من حقول نهر تُومان الأزرق، وتتَّبعه بحوافر مكسوةٍ بنعالٍ من جلد الجاموس السميك، كعادة من لا يملكون حدواتٍ. تتبَّعه بخطىً خرساء ـ خُطى الحَذَر من طيش الصخب، وطيش السكون.

خنجر ديْديْسْ

تهامس سَتَةٌ من الهوداهوس غطوا رؤوسهم بقبعات عباءاتهم الشبيهة بالبَرَانس: «ها هو تيتونا يتبع أحداً ما». خرجوا بهدوءٍ من خلف الأعمدة الكبيرة، المحيطة بالممرِّ إلى الأسواق.

اثنان من الستة الهوداهوس كانا يجوبان المعابرَ الخلفية إلى حدائق الحجر، حيث دأب تيتونا أن يسلكَ أحدها باتجاه الكهف الأعظم، فيما انتظر أربعةٌ آخرون على مشارف حقول الذُّرةِ العالية. لم يظهر تيتونا. نشرتْ شمسُ الصباح ريشَها على وسائد السماء ـ تلك الغيومِ المنفوشَة، كشَعْرٍ منفوشٍ، في أول يقظتها. استقرَّ الريشُ على الوسائد، ولَم يظهر تيتونا. عادَ الاثنان باتجاه حقول الذُّرة، عبر طرق العربات التي يجرها أصحابُها الهوداهوس بأنفسهم: هناك رأيا العملاق محدِّباً ظهرَه قليلاً، مغطى الرأس والكتفين بخمارٍ من وَدَعِ النهر والخرز. كان يخفّف مَشْيَه أحياناً، ويُسرع أحياناً. يتوقَّف متظاهراً بمكالمة بعض رعاة الإوز، أو يلتقط من الحجارة الصفراء، المخروطية، أصدافاً بخنجره، يتزيَّن بها صغارُ الهوداهوس.

عرفاه من شاربيه المفرطين في طولهما؛ من منكبيه العريضين. أطلقا صهيلاً خافتاً، متواصلاً ـ صهيلَ التنبيه، فتحرَّك الأربعةُ الآخرون. مشوا متفرِّقين حتى المداخل المتشعبة، المحفوفة بالأعمدة، في مطلع ممرات أسواق هايدراهوداهوس. اجتمعوا خلف الأعمدة: «تيتونا يتبع مخلوقاً مَّا»، قالوا في همس.

دوراتٌ كثيرةٌ قادتِ الستة من الساحات إلى الساحات. باتوا على يقينٍ أكبر من أن تيتونا يترصَّد مخلوقاً ذا مرتبةٍ تختلف عن مراتب من يختارهم من أهل الكهوف الشمالية. هو يأخذ من يريد إلى تحقيقاتِ كيدرومي علانيةً. يأخذهم ويختفون. فلماذا، يقتفي أثرَ مخلوقٍ يقدر أن يختطفه مع معاونيه؟ ولماذا هو وحده؟ تيتونا، في مطاردته المتأنية، غير المُعْلَنة، لذلك المخلوق، لم يتصرَّف كتيتونا المعهود، الذي باتوا يتعقبونه في حركته بين الكهف الأعظم وكهف الطواحين

الشاسع الأرجاء. منذ ازداد اختفاء من يستدعيهم العملاقُ، من أهل الكهوف الشمالية، اتَّخذ بعضُ القلقيْنَ قراراً باقتفائه. مضى وقتٌ طويل قبل انكشاف الطِّلَّسم الدمويِّ: الذين يختفون، في دخولهم كهف الطواحين، يخرجون من تجويف في الصخور الخلفية، الوعرة الوحشية، مقتوليْنَ.

صَهَل فريقٌ غاضبٌ من الهوداهوس صهيلَ المُهَانين: «سنذبح تيتونا».

خمسةٌ من المُدرَّبين على حَمْل الأجران الحجرية أربعة فراسخ، وواحد رقيقُ الهيئة، توكَّلوا بتدبير مراقبة تيتونا. شحذوا خناجرَهم على حجر الرمل، وشحذوا شفراتِ قلوبهم على حجر الثأر.

في ساحة نصف دائرية من السوق، ازدحمتْ بأقفاص الطيور، وبضجيج مطارق الحدَّادين، كتبَ الهواءُ سطرَ ندائه المتناثرَ على ألسنة الستةِ: «من سيضربه أوَّلاً؟».

«أنا»، قال الهوداهوس الرقيقُ الهيئة، من تحت قبعة عباءته، بصوتٍ منقوشٍ زخارفَ على الفراغ المطحون. لم ينتظر. استعجل في مشيه حتى جاوزَ تيتونا، ثم استدار بغتةً بخنجرٍ مسلولٍ مرَّتْ شفرتُه على حنجرة العملاق المنشغل العينين بمراقبة مَنْ يقتفي أثرَه. لم يضربه الآخرون الخمسة: كان الشَّقُّ، الذي تركهُ الخنجرُ الأول في حنجرة تيتونا، كافياً لأن يعرفوا، بلمْحِ البصر، أن الهواءَ قد تخلَّى، إلى الأبد، عن رئتيه. اختلطوا بأهل السوق، الذين انتبهوا إلى حركة العملاق دائراً حول نفسه، ممسكاً حَلْقَه بيديه، وهو يُطْلِقُ شخيراً كَقَيْعِ الخنزير. اختلط الهَلَعُ بالفضول. تدحرجت أقفاصُ الطيور، وانقلبت منصَّاتُ الباعة.

لم يهمَدْ جسدُ تيتونا إلاَّ بعدما قوَّض الساحة نصفَ الدائرية، وأسقطَ على نَفْسِه الأقواسَ الحجرية في بهو الموت، الذي تنحتُه الغيبوبةُ في الكتلة الهائلة، الصلبة للحقائق، بتفاصيل مذهلةٍ.

تقدَّم الستةُ إلى الغريب الذي كان يتبعه العملاق. هو نَفْسُه لم ينتبه إلى ما حدث، لكنه التفت إلى صخب الجَمْع المتحلِّق حول شيء لا يراه. أحاط الستةُ به. أمسك اثنان منهم بذراعيه وصَهَلا: «أسْرِعْ. أنت في خطر»، فاندفعَ معهم مشلولَ الخيال.

سلك السبعةُ الممراتِ الرملية خارج محيط الأسواق. تسلقوا التلَّ الأصفرَ. ثم انحدروا إلى ضفة نهر سيتام. من هناك انعطفوا صوبَ دَغْل التوت الأحمر. لبسوا الظلالَ، ولبستْهم الظلالُ.

تنفَّسوا بعمْقٍ، في الفراغ المُنْعِش بين الشجر. أزاح المخلوقُ الرقيقُ الهيئة الأقلُّ عضلاً قبَّعتَه عن رأسه، فانتشر شعاعُ الشعرِ الأشقر المجدول حول الرأس كطوق ـ شعرِ ديديس. حامت حول الغريب: «أتعرف مخلوقاً يُدعى تيتونا؟»، قالت. تسلل هواءُ بارد إلى قلبِ الغريب. بقي صامتاً.

«تيتونا. تابع الكاهن كيدرومي، أيها الهوداهوس الغريب. ألم تسمع به؟»، سألته ديديس. بقي الغريب صامتاً.

«كان يتبعك. أتعرف أنه كان يتبعك؟»، سألته، فردَّ الغريبُ بصوتٍ فيه نبرةُ الريبة الباردة: «لا».

«لا تعرف، إذاً، لماذا كان يتبعك تيتونا؟»، سألته، فهزَّ رأسه: «لا. لا أعرف».

جلست ديديس على الأرض المكسوة بعشبٍ خجولٍ تحت شجر التوت الأحمر. جلس الآخرون. ظلَّ الغريبُ واقفاً. حمحمتِ الأنثى ذات العينينِ الخضراوين: «اجلسْ، أو أهربْ»، قالت بلسان المزاح. ضحك الآخرون.

«من يتبعْه تيتونا يختَفِ، أيها الهوداهوس الغريبُ. تيتونا ذراعُ الهاوية»، قال أحد الجالسين. صهلَ الآخرون صهيلاً خافتاً.

«من أنت، أيها الهوداهوس الغريب؟»، سأله أحد الجالسين، فردَّ الغريب مستعرضاً بعينيه الأجسادَ القوية للمدرَّبيْنَ على حمل الأجران الحجرية: «أنا راعي الإوز من كهوف التلال البيضاء، خلف سهول القمح الشرقية»، قال. ضحكت ديديس: «كان تيتونا سيسرق منك إوزَّك، في الأرجح». ضحك الجالسون.

«أأنت ممن يتستَّرون على حلمٍ كاملٍ؟»، سألته ديديس.

ارتبك لسانُ عقل الغريب: «حلم كامل.!».

«لا يهمُّ، أيها الهوداهوس الغريب. لم تقلْ اسمك، أيضاً. لا يهمُّ. من يتتبعه تيتونا ليس إلاّ حاملَ سرٍّ يخصُّه هو. سرُّك لك. أين تقيم؟»، سألته ديديس.

«حضرتُ اليوم. سأبحث عن خانٍ»، رد الغريب.

«لماذا الخان؟. فليأخذْك الهوداهوس كِيْنُوس إلى مسكنه. يحبُ المرحَ، والصخبَ، والأعراس. ستكون محظوظاً في صحبته»، قال أحد الجالسين، فردَّ جالسُ آخر: «أنا كينوس. هؤلاء لا يتحدثون إلاَّ عن طباع المَرَح التي لي، وطباع الولائم، التي لي. ماذا عن خنجريَّ؟. أشقُّ إحدى عشرةَ حنجرةً، بقفزة واحدةٍ، في عبوري أمام صفٍّ من المحاربين. ثم أُعيد خنجريَّ إلى غمديْهما قبل أن يحسوا أن حناجرهم انشقتْ، أيها الهوداهوس الغريب. أعطيتُ شرفَ ذبْح تيتونا للهوداهوس ديديس، اليوم». قبَّلت ديديس، الجالسة إلى جواره، مقبضَ خنجره الأيسر.

أمضى الغريبُ ثمانية أيام يجوب أعماقَ الكهوف السفلية، تحت التلال الكبرى شمالَ شرق هايدراهوداهوس، في رفقة صاحبه القويِّ، الفضيِّ اللون، كينوس. كيسُه الصغير كان مليئاً بحجارة الزمرد الصغير ينفقُها بسخاءٍ في الأسواق، وفي مجالس اللهو، وحلبات المصارعة. أمَّا إذا صاحبتهما ديديس فإنما تقودهما، بنفسها، إلى المُدرَّجِ المنتصب على ضفة البحيرة ـ مدرَّج غناءِ ساحرات سايدين، اللواتي يقدِّمن، في ضياء الفوانيس الكبيرة، والمشاعل، نشيداً حزيناً للمياه، مُلْغِزاً، رَطْباً من هبوب الضباب، وماجناً أيضاً: «اسمُك المنسيُّ، الفاتنُ، يؤرِّقني. زبدُك يورِّقني، أيتها المياه. الرعد الذي لكِ رعدُ الذَّكرِ الذي يستبيحُني. الرعدُ الذي لكِ رعدُ الأنثى التي تستبيحني». تسمع ديديس الأناشيدَ فتعصر مَقبَضيْ خنجريها.

لكن ديديس أوصت كينوس أن يصحب الغريبَ إلى كهف الرُّواة، ذلك اليوم الذي أزمعتْ فيه، للمرة الأولى، أن تدعو أنستوميس إلى ترفيه مُغْرٍ لا تعرفه حاكمةُ فيفلافيذي في عالمها القريب من الكهف الأعظم. الرواةُ يروون ـ وقد ارتدى كلٌّ واحدٍ صِداراً من الجلد، أو درعاً من الزَّرد النحاس ـ أقاصيصَ مُلْغزةً، وحكايات أسْفارٍ ورحَّاليْنَ: لوعةٌ، وغرامٌ، وهلعٌ، وغدْرٌ، وخياناتٌ، وأساطيرُ، وأقدارٌ يتعثر بعضُها ببعض. تسع منصَّاتٍ في الكهف، متباعدة، يصعد إليها الرواة، ولكلِّ منصَّةٍ جمهورٌ بحسب ما يستهويه.

«أيتها الهوداهوس أنستوميس، هلاَّ رافقتِني إلى ترفيهٍ يخلو منه خيالُ الكهوف المحيطة بتخوم الكهف الأعظم؟»، ذلك ما قالته ديديس لحاكمة فيفلافيذي، قبل الظهر بقليل.

«إلى أين؟»، سألتها أنستوميس، فردَّت ديديس: «إلى كهف الرواة، في أعماق التلال الكبرى».

تردَّدت أنستوميس: «سأسأل التابعَ سينو إنْ كان قد زار تلك الكهوف من قبل»، قالت، وبحثت بعينيها عن تابعها المتجوِّل بين الأعمدة. لمستْ ديديس كتفَها: «لن تحتاجي إلى مشورة سينو. سأريك نقوشاً لايعرفها إلاَّ الهواء ـ أيتها الهوداهوس أنستوميس. سأريك نقوشاً تعيدين ترتيبها بحسب كل حالٍ من أحوال خيالك».

عَصْراً اصطحبتْ ديديس حاكمة فيفلافيذي، وحدها، إلى كهف الرواة، بعد مسيرة فرسخين ونصف الفرسخ، عبر أسواقٍ صغيرة، وحقولٍ تكثر فيها أسرابُ الإوزِّ، وصفوف أعمدةٍ تسند سقوفاً متقطِّعة يتفيَّأ تحتها الجنود الجوَّالة، وباعةُ ألبان الجاموس. كان مدخل الكهف منحوتاً على شكل قناعٍ نصفيٍّ. روائح خشب الرَّنْد، وشواء اللحم، ممتزجةً بالصهيل الخافت، هي التي غمرتهما إذْ دخلتا إلى الجوف المضاء بمصابيح كبيرة، وثريات ملآى بالشموع تتدلى من السقوف، فوق الأبْهاء المنتشرة بين الأعمدة. «تعالي من هنا، أيتها الهوداهوس أنستوميس. أنا مفتونةٌ بالقصص المُلْغِزة. عسى تستهويك، أيضاً، قصصٌ كهذه»، قالت ديديس. لم تنتظر جوابَ حاكمة فيفلافيذي. مشت أمامها كدليلٍ إلى البهو الثالث، حيث وقف راويةٌ فوق منصَّة حجرية أحاط بها حشدٌ من الجالسين. الرَّاويةُ يحكي، ويدور حول نفسه كي يستعرض الوجوهَ كلَّها، والجالسون يحمحمون، أو يصهلون.

في هدوء تقدَّمت الأُنثيان. «فلنجلسْ هنا»، قالت ديديس مشيرةً إلى عمود فُرِشَتْ على جنبيه زرابيَّتان. ركعت على ركبتَيْ قائمتيها الأماميتين تهمُّ بالجلوس، لكنها استقامت إذْ أحسَّت أن أنستوميس تتراجع. «مابكِ»، تمتمت. «ما الذي أجْفَلَكِ؟». نظرت إلى وجه أنستوميس المنكمش من الدَّهَش والذهول معاً. حمحمتْ حمحمة ارتباكٍ: «أيتها الهوداهوس أنسـ..». دارت أنستوميس. هرولتْ صوب باب الكهف كأنَّما عضَّها الهواءُ بأسنانٍ من نار. لحقت بها ديديس. صارتا في العراء المسكون بصور المغيب غير المكتملة بعدُ. «بحقِّ اللون، أيتها الهوداهوس أنستوميس، ما الذي..». لم تلتفت أنستوميس. حمحَمتْ بصوتٍ مثلوم: «نسيتُ شيئاً، أيتها الهوداهوس ديديس. الأميرةُ...»، قالت باحثةً عن عُذْرٍ ضائعٍ قد ينقذُهُ التلفُّظُ باسم الأميرة. ركضت بقلبٍ طائرٍ.

دارت أنستوميس، تلك الليلة، حول كل عمود من الأعمدة الثمانمائة في كهف فيفلافيذي. لطالما أحسَّت أن الأمير ثيوني قد قشَّر شخصَه واكتسى شخصاً آخر. لم تكن الأشعارُ من طباع لسانه، لكنْ ها هو ينثرُها مع حركة عينيه وحركة جسده. أنيكساميدا هي التي تعيد المحاوراتِ بينه وبين أعيان الكهف الأعظم إلى سياقها، لأن ثيوني يجعلها ظلالاً متفرِّعةً في نسيجٍ من التوريات. أكسيانوس، يجلس أبداً، على نحوٍ غير معهود، إلى جوار أخيه. يهامسُه بشكل متكرِّر. عينا الأمير تتشردان في عبور الخادمات حول الخِوان. يصهل صهيلَ الرغبة بلا حرج. وهو بات ملحاحاً في الطلب إليها أن تحضر مآدبَ العشاء. يتشمَّمُها قبل أن يجلس، متجاهلاً عيني أنيكساميدا.

تعرف أنستوميس بَرَمَ الأمير الذي بلا حدود. لربما كان سلوكه هذا من دُعابات خياله الجامحةِ لاستدراج الآخرين إلى لعبةِ البلبلة. يجب إدارةَ الاضطراب، بلا صخبٍ، على مَنْ يكلِّمهم. لطالما كرَّر كلمتَهُ الأثيرة: «الضجرُ شوقٌ» باختزالٍ يموِّه المعنى. لكنه، في مخاطباته المشمولة بسؤاله

الموجَّه إلى أعيان الكهف الأعظم، عن أحوال هايدراهوداس، يتوخَّى الوضوحَ الصارم، المتَّزنَ، والمُقْتَصَد. أنستوميس لم تشكَّ، قط، في أن الذي تراه هو الأمير، بالرغم من السَّهو المُحيِّر الذي يستغْرقه، بين حين وآخر، فيُسارع إلى تبديده بتقليد نَفْسِه، التي غَفَل عنها قليلاً. كان، بحقٍّ، منقسمَ الخيالِ بين الضجر، وبين الشوق: ذلك ما أكدتْه أنستوميس لعقلها. بَيْد أنها تشقَّقتْ كقشرة الكستناء على صاجٍ فوق النار، حين لمحت، في دخولها كهفَ الرواة، مخلوقاً يشبه الأميرَ على نحوٍ مفرطٍ في الوضوح، قرب مصباح ضخم، هادىء الفتيلة، لا يموِّه الملامحَ بالظلال. وكان ذلك الشبيهُ يفتِّل خصلةً من شعره، فوق أذنه، بأصابع يده اليسرى، كعادة الأمير حين يُصغي.

أربعة عشاءاتٍ دأبتْ أنستوميس، في كهف المآدب، أن تروِّضَ يقينَها المذعورَ بإعادة المطابقة بين صورة الأمير في خيالها، وصورة الأمير أمام عينيها. عذَّبَها تشتُّتُها، الذي أحدثتْه رؤيتُها للمخلوق الشبيه في كهف الرواة. عذَّبَها أَلَقُ الُّلغز. تمرَّغتْ حيرتُها في رمل قلبها.

في اليوم الخامس من زيارتها كهفَ الرواة، ظهرتْ ديديس بعد غيابٍ. فوجئت أنستوميس بوجود ذاتِ الجديلة الذهبية قرب العمود الذي تحفظ في تجويفه شظايا لوح أُورسين. تبادلتا نظراتٍ ممحوَّةَ المعاني. تبادلتا أقنعةً بأيدي أسئلتهما الخرساء. دارت الواحدةُ حول الأُخرى. «لا أريد أن أعرف ما الذي أجْفَلك، ذلك اليوم، أيتها الهوداهوس أنستوميس، لكنني أريد أن أريك شيئاً مَّا»، قالت ديديس، فتمتمت أنستوميس: «في كهف آخر من كهوف أعماق التلال؟».

«لا»، ردت ديديس: «في كهف مهجور. إنه شيء يخصُّني. رسومٌ..».

كان ذِكْرُ الرسوم، من فم ديديس، طُعْماً أحبَّت أنستوميس مذاقه. تواعدتا على اللقاء عَصْراً في الكهف المهجور، الذي رسمت ديديس المعابرَ الثلاثةَ إليه بخطوط من إصبعها على الهواء: كهفٌ اتخذتْه حاميةٌ من الجند لإقامتها، ثلاث سنين، قبل رحيلها إلى موقع آخر. وقد استدلت عليه أنستوميس من بقايا المرصد المتهدِّم، المُشرف من التلِّ المعشب على جسرٍ ذي حبال فوق فرعٍ من نهر تومان الأزرق. جاءت وحدها، تاركةً كهف فيفلافيذي تحت إشراف سينو النحيل، ذي الشعر المنتصب كعُرف الديك. دخلتِ الكهفَ من الشرخ الضيِّق الذي هو بابُه: كُوَّة عميقةٌ في الجدار دحرجتْ شعاعاً من النُّور إلى أعماقه. أربعةُ أعمدة، وحوضٌ حجريٌّ لصق أحد الجدران ينحدر إليه، من شَقٍّ، جدولٌ رقيقٌ من الماء ذو هَمْسٍ بارد.

لم يكن الكهف المهجور كبيراً. دارت أنستوميس بعينيها على أرجائه مدركةً أن ديديس قد تأخرت. التمعَ نَصْلُ قرنها حين عبرت مسقطَ شعاعِ النور على أحد الأعمدة. توقفت. هزتْ جدائلها العشرين، ثم صهلت صهيلَ الإعجاب: لاحتْ على جدار من الكهف المهجور، ثلاث صور محفورةٍ بإتقان في حجره الرمادي ذي العروق الزرقاء. واحدة لأورسين مستنسخةٌ، بتمامها، عن شظية اللوح التي وهبتها أنستوميس إلى ديديس. والثانية لأورسين وقد أُضيْفَ ذيلٌ طويل إلى جسده، فوق ردفيه، كما استُبْدلتْ قدماه بحافريْن. والثالثة لأورسين، بنصفه الأعلى فقط، متَّصلاً بنصف جواد، مثْلُه مثل مخلوقَات الهوداهوس.

لكنَّ ما سكب في قلب أنستوميس قطرةً من ندى المُطْلَق هو القَرْن، الذي برز مستقيماً في جبهة أورسين. ضحكت وهي تسمع وقْعَ الحوافر قادمةً إلى باب الكهف. لم تنظر إلى القادم. رفعت

صوتَها الممتلىءَ بنبرة المُمْتَدِح: «أأنتِ صنعت هذا يا ديديس؟».
وقفت ديديس إلى جوار أنستوميس. انتبهت حاكمة فيفلافيذي إلى صوت حوافر أخرى تتقدم منها. ارتعدتْ، وتراجعت حين وقعت عيناها على القادم الآخر. تماوجَ دِرعُ الوَدَع على صدرها. صهلت ديديس: «أرأيتِ روحاً بأنيابِ خنازير؟ هذا ضيف صديقنا كينوس. غريبٌ...»، لم تكمل كلماتها إذ نطق الغريبُ: «أنستوميس. لا تمرُّدَ في هايدراهوداهوس»، قال، ثم استدرك: «ماذا تفعلين هنا؟».
تلعثمت أنستوميس: «أيها الهوداهوس الأمير..».
صهلت ديديس. دارتْ من حول ثيوني مفتوحة الفم، كأنما ترسمه تفصيلاً على بلورة خيالها. «الأمير.!! لم نسمع باختفاء الأمير. لم نرَ أحداً يتقصَّى أمرَ أميرٍ ضائع»، تمتمتْ، ثم استدارت إلى أنستوميس: «ها عرفتُ ما دفعك إلى الهرب من كهف الرواة. رأيتِهِ، ذلك المساء، أيتها الهوداهوس أنستوميس».
مرَّر ثيوني راحتَه على ظهر أنستوميس ـ ظهرِ الجواد: «سأعطيك حظوةَ العودة بي إلى الكهف الأعظم، هذا المساء»، قال. حدَّق بعينين من الرغبة إلى قرنها: «أظنني حيَّرت الجميعَ باختفائي». ضحكَ: «أيُّ ذهولٍ يعتصرُهم الآن؟ ماذا يقولون، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟».
«لا شيءَ. لا ذهولَ، أيها الهوداهوس الأمير. أنتَ لم تختفِ»، قالت بنبرةٍ باردة.
وضع الأمير إصبعه على نَصْلِ قرنها. تأمَّل عينيها المرتبكتين: «خيالُكِ عابسٌ»، قال، واستدار إلى ديديس: «حدَّثتِني عن حلم كامل. جئت بي إلى هنا لتريني شيئاً. حدَّثتِني عن حُلُمٍ كاملٍ، أليس كذلك؟».
حمحمتْ ديديس ترتِّبُ صوتَها المتبعثَر: «انظرْ إلى هذا الجدار»، وأشارت إلى الرسوم الثلاثة، الغائرةِ الخطوط في الحجر. نقلَ الأميرُ بصرَه من شكل الهوداهوس الكامل إلى الشكل الثاني ذي الذيل والحافريْن، ثم أطال التحديق إلى الشكل الثالث ـ شكلِ المخلوق الواقف على ساقين، عارياً، عليه عباءة قصيرة تصل إلى ردفيه، وحول رأسه طوق رقيق كتاج: «من هذا المخلوق؟»، قال بصوتٍ خافت وحمحمَ. ردَّت ديديس: «تأمَّلْهُ أكثر، أيها الهوداهوس الأمير»، فعاد ثيوني يستنطق، بعينيه، خطوطَ الشكل الغامض. تمتم: «هذا مخلوقٌ خيارُهُ الخدعة».
«خُذْه معك»، قالت ديديس. كلماتٍ ذاتِ رائحةٍ كيُوْدِ البحر كانت كلماتُها. التفت ثيوني برأسه إليها بطيئاً. لمعتْ شفرةٌ حديدٌ في مسقطِ شعاع النُّورَ من الكوَّة: «خُذْ أورسيين»، حمحمتِ الأنثى ذات الجديلة الذهبية، وتراجعت.
«ماذا فعلتِ؟»، صرخت أنستوميس مذعورةً. شخرَ ثيوني فتناثر الدمُ من حنجرته المشقوقة على عباءتها وإحدى كتفيها. أمسكَ حنجرتَهُ بيد، ومدَّ الأخرى إلى خنجره: «دييد يي..». تقطَّعتِ الحروف. دار على نَفْسه. صَدَم العمودَ الأول، فالثاني. اتَّكأ عليه برهةً يتقصَّى خيالَهُ الهاربَ، ثم انهار قريباً من حوافر أنستوميس. ارتعشت قوائمه رعشة اليأس المترقّع عن علوم الأمل. تراخى جسده بعد تشنُّجٍ.
«ماذا فعلتِ»، صرخت أنستوميس ثانيةً بصوتٍ من رملٍ. ردت ديديس: «ما تظنين أنني

فعلتُ؟». مسحت خنجرها بطرف عباءتها، وأعادته إلى غمده: «لم يكْفِه الولاءُ المُعْلَن، فأتى يتقصَّى الولاءَ الخفيَّ. لم تكْفِهِ سلطةُ الأمير المُعْلَن، فأتى يتدرَّب على سلطةِ المتَنكِّر. وأنا أبقيتُه متنكِّراً».

«أنتِ تدورين على خيالي بحوافر من موجٍ»، قالت أنستوميس. اقتربت منها دِيْديس عابرةً مسقط شعاع النور فالتمع جلدُها الأسود النقيُّ. التمعَ ذيلُها وشعرُها الذهبيان. «أميرٌ متنكِّرٌ هو أميرٌ ميت»، قالت. «سآتي بمن يُخفيه في حفرةٍ، أو نجرُّه إلى محرقة».

«لا»، دمدمت أنستوميس. «لا أريد أن يعرف سوانا بالأمر. إنْ سُئلتِ عن الضيف الغريب لقِّقي خبراً عن عودته من حيث جاء». وضعت يدَها على درع الوَدَع فوق صدرها: «أنا سأتولى إخفاءَ ثيوني».

فتح ثيوني عينيه فجاءةً. زفرَ. صهلت أنستوميس. سلَّت ديديس خنجريها معاً. تناثرت أنفاسُهما الرمليةُ على بِرْكة الذُّعر. التصقتا. زفر ثيوني ثانيةً، ثم أطبق أجفانَهُ، في هدوءٍ ثقيلٍ، على نقوش الحقائق.

هدأت أنستوميس وديديس. هدأ صخبُ الحجر في رسوم أورسين.

الصهيل

تسع حمامات حطَّت فوق ظهر الأمير، وهو جالس تحت قبَّة من الحجر الأزرق، في الحديقة الكبرى ـ حديقة التيجان المحمولة على أعناق النحام الحجريِّ. فكَّ بِيْنُو، عميدُ الحرسِ ذو الشاربين الأبيضين، الرسائلَ عن سيقان الحمام الرقيقة، وقدَّمها مفتوحة، واحدة تلو الأخرى، إلى الأمير، الذي استعرض سطورَها الرسومَ، ووضعها، من ثمَّ، بين يدي أنيكساميدا.

«هذه رسالةٌ ضلَّتْ طريقَها»، قالت الأميرةُ حين مرَّت الرسالةُ الخامسةُ من يد ثيوني ـ آزينون إلى يدها. «أية حمامة كانت الرسولة؟»، سألتْ بينو، فطوَّق بينو ذو الخوذة حمامةً براحتيه، في رفقٍ، وقرَّبها من أنيكساميدا. «هذه من حمامات كهف فيفلافيذي» قالت، وتأمَّلت الرسمَ على ورقة البُردي ـ رسمَ مخلوق من الهوداهوس له رأس تيس بقرنين ملتويين. مالت برأسها إلى الأمير هامسةً: «بات البريد المُرْسل إلى أنستوميس يصل إليك». فهمس الأمير، بدوره، إليها: «سأحمل بريدها، وحمامتها، إليها».

«ألم تتعلَّم، بعد، أن تكون أميراً؟ لا تلمسني بذيلك»، قالت أنيكساميدا بصوتٍ خافت، فأوقف آزينون حركة ذيله.

في المساء الصاخب، الذي تساقط قطرةً قطرة، كشحم البط المشوي، فوق جمر الأناشيد المحمومة، وجمر الحناجر الهاذية بالغناء، قدَّمت أنيكساميدا الرسالة إلى أنستوميس. مرت قربها، بين حشد الأعيان وزوجاتهم: «حمامتُك ضلَّت طريقَها. هذه لك من رسَّامي هايدراهوداهوس الكسولين»، قالت.

«الحمامُ يشيخ»، ردت أنستوميس. ابتسمت الأميرة. همست: «إبقي قُربي في هذا الحفل، أيتها الهوداهوس أنستوميس».

لم تستطع أنيكساميدا أن تؤجِّل قدومَ الخاطبين السبعة، الطالبين حظوة مصاهرةِ أمير الكهف

الأعظم، أكثر من عشرة أيام. أبناءُ أعيانٍ أقوياء في إدارة شؤون هايدراهوداهوس أوفدوا الرُّسَلَ مع كلماتٍ يتقرَّبون بها إلى بِكْرِ بنات ثيوني. طلبوا تحديد موعد لعرض خطاباتهم بين يدي الأمير والأميرة. وكانت المراوغةُ في تحديد لقاءٍ بهم سيُعدُّ إهانةً. وُهبُوا الإذنَ بالحضور، فحضروا.

سبعة خطباء شبان حضروا مصحوبين بأناشيد التوسُّل إلى اللون أن ينسكب عَذْباً في جلود نَسْلهم. وقد تعاقبوا، واحداً واحداً، على إلقاءِ ما كتبه خيالُ المُدرَّبيْن على هياج الكلماتِ، فاعتصروا المعاني الناضجة كعافية السهول، وقدَّموها إلى تاروس العذراء، ابنة ثيوني، في كؤوسٍ من توريات قلوبهم.

كانت تاروس جالسةً على مصطبة، وسط الواقفين جميعاً، متلألئةً في نعمة زينتها المختارة وفْقَ بهاءِ جلدها الأبلق كأُمها. تُصغي، وتزنُ أشكالَ الخطباء بميزان الرغبة النبيلة: «سأعطيكِ الغمدَ الذي يجعل خنجرَك عقلاً»، قال الأول. اقترب منها. انحنى، وتراجع.

«أنتِ قادرة، أيتها الهوداهوس الأميرة، أن تسرقي مكاناً يستقرُّ فيه أميرٌ حاضرٌ غائب»، قالت أنستوميس للأميرة من وراء كتفها، بصوتٍ خافت. لم تلتفت أنيكساميدا. هزت رأسَها ذا الجدائل الستِّ. مالت بعنقها قليلاً صوب أنستوميس: «الأمكنةُ لنا، فلماذا نسرقُها؟».

«المكانُ مُلْكُ ذاته»، ردت أنستوميس.

تقدَّم الخطيبُ الثاني من تاروس: «سأعطيكِ ما يعطيه الماءُ ـ رغبَتهُ وخيالَه»، قال، ثم تراجعَ.

«أتعبثين بالكلمات، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟ هذا المساءُ الصاخبُ مُلْكُ الكلمات»، قالت الأميرة، فردت أنستوميس: «العبثُ بالكلمات عبثٌ بأقدار هايدراهوداهوس. ما أراد لساني المتنُّ لصداقتكِ نَسْجَهُ هو أن يتواطأ مع فكرتكِ أنتِ عن الكلمات».

اقترب الخطيبُ الثالث من تاروس العذراء: «سأعطيكِ سهرَ قلبي على قلبكِ، وسهرَ يقظتي على يقظتكِ»، قال، ثم تراجعَ.

«ما فكرتي عن الكلمات؟ أنتِ تروِّضين علومي»، قالت أنيكساميدا، فردت أنستوميس: «بل أنتِ القادرةُ على ترويض علومي، بإعادة الحقيقة إلى المتاهة».

اقترب الخطيبُ الرابع من تاروس: «سأعطيكِ حنينَ البذرة إلى الثمرة، وسأسرد عليكِ لُغزَ الثمرة الحالمة»، قال. انحنى، وتراجعَ.

«ما المتاهةُ، أيتها الهوداهوس أنستوميس؟»، قالت الأميرةُ وقد التفتت إلى حاكمة فيفلافيذي. فردت أنستوميس: «الأمير».

اقترب الخطيبُ الخامس من تاروس: «سأعطيكِ كمالَ ما لا يكتمل إلا بكِ، نَفَساً نَفَساً»، قال. انحنى، وتراجعَ.

«أنتِ هبوبُ المجهول عليَّ هذا المساء»، قالت أنيكساميدا. مرَّرت إصبعَها، في حنوٍّ، على قرن أنستوميس: «انظري إلى الأمير. أيشبه متاهةً؟». مدَّت أنستوميس عنقها لترى ثيوني ـ آزينون من وراء رأس الأميرة: «نعم. أميرٌ حاضرٌ غائبٌ يشبه متاهةً».

اقترب الخطيب السادس من تاروس المُنتصرةِ الزينة: «سأعطيكِ الوعْدَ الذي به، وحده، يكونُ النهارُ حِصنَ الليل، والليلُ حِصنَ النهار». انحنى، وتراجع.

«يا حاكمة الرسوم..»، قالت أنيكساميدا متعجِّبةً، فحاصرتْها أنستوميس بلسانِ هبوبها على خيال الأميرة: «لا أحدَ يحكم الرسوم».

اقترب الخطيبُ السابع من تاروس المُمَرَّغةِ في جَمَالها: «سأنثر في حقلِ ظلِّكِ بذورَ ظليٍّ، وظلِّ أبي، وظلِّ أمي». انحنى، وتراجع.

«أعيديني إليك، ايتها الهوداهوس أنستوميس. لقد ضللتُ»، همست أنيكساميدا. ردت أنستوميس: «أنت معي». ألصقت جنبَها بجنبِ الأميرة: «أتأتين إلى فيفلافيذي غداً، وحدك، أيتها الهوداهوس الأميرة؟ سنتحقَّق ـ أنتِ وأنا ـ من علامات الخروج من المتاهة».

«فيمَ همسُكما. أتعلنان حرباً على اللون باسم اللون، أيتها البهيَّتان؟»، قال الأمير. طغى على صوته نهوضُ تاروس عن المصطبة، وهي تقرع بحوافرها المطلية بصبغة الذهب على الرخام: «سمعتُ ما يخلبُ القلبَ. أنا دائخةٌ من سروري. سأستعيد مراراً، طوالَ ليليَ، ما قلتموه. عصرَ غدٍ أختارُ من يتمِّم لي نصفَ حلمي، وأتمِّم له نصفَ حلمه».

لم تنم تاروس تلك الليلة. أغفت في الصباح من وطأةِ النعاس على وقْعِ حوافر أمها مبتعدةً عن مخدعها، وهي تلقي كلماتٍ عَسَلاً على رغيفِ غفوتها: «قلْيملأْ صدى حوافر نَسْلِك ممراتِ الكهف الأعظم، يا حمامة الحمامات، أيتها العذراء تاروس ـ ابنتي».

كانت أنيكساميدا في طريقها إلى أنستوميس، مع مزيِّنتيْها الأختين سافينوس، وروسينا، البيضاوين، وثلاثة من الأتباعِ الحرس، الذين أبقتهم في مدخل بهو فيفلافيذي، وأكملت ـ وحدها ـ عبورَ جسدها ـ عبر الأعمدة، إلى القبَّة الحجرية، وسط الكهف، حيث تدير أنستوميس شؤونَ عالمها. رأتها أنستوميس المجتمعة مع بعض المرمِّمين. تركتهم ومشت صوبها. التقتا. «يلزمنا مرمِّمون أكثر، أيتها الهوداهوس الأميرة. خيالُ الجدران يتسع، يوماً بعد آخر، في هذا الكهف. تكثر الرسومُ، ويكثر الزائرون»، قالت، فردت الأميرة وهي تحاول العثور على سطرٍ تقرؤه في عينيْ أنستوميس: «سيكون لكِ ما تحتاجينه. لماذا جئت بي إلى فيفلافيذي؟».

«لأستغلَّ حكمتَكِ»، ردت أنستوميس. هزَّت أنيكساميدا رأسَها: «تجعلينني مضطربةً»، فهزَّت أنستوميس رأسَها أيضاً: «نعم. لأنني مضطربة». ودارت بعينيها صوبَ حاشية الأميرة: «ظننتُ أنْ ستأتين وحدك». تلفتت الأميرةُ حولها: «لا يسمعنا أحد».

«كنتُ سآخذك إلى مكان آخر. أيتها الهوداهوس الأميرة»، قالت أنستوميس. ردت الأميرةُ: «خذيني. سيبقون هنا». تنفَّستْ خفقاتِ الهواءِ المحموم: «إلى أين ستأخذينني؟». قرَّبت أنستوميس قرنَها من وجه أنيكساميدا: «سآخذكِ إلى امتحانٍ، الخطأُ فيه إنقاذٌ لهايدراهوداهوس، والصوابُ تحطيمٌ».

قادتْ أنستوميس خطواتِ أنيكساميدا إلى الكهف المهجور. حين جاورتا المرصد المتهدِّم توقَّفت حاكمةُ فيفلافيذي: «انظري إليَّ، أيتها الهوداهوس الأميرة. قلبي يتبعثر في كل خطوةٍ، ويتجمَّع في كل خطوة. الصاعقةُ، التي ستهوي عليك ـ إنْ هَوَتْ ـ ستخْرُقُ صدري أوَّلاً». لم تنطق أنيكساميدا. تثاقلتْ سيقانُها. مشت أنيكساميدا خطواتٍ. توقفت من جديد: «ماذا لو تمرَّدت هايداراهوداهوس؟».

«لا أفهمك:، ردت أنيكساميدا. «لا أشمُّ تمرداً في هايدراهوداهوس». أمسكتْ أنستوميس بيد الأميرة، ورفعتها إلى قرنها. «اجعليني أرتعد إن ارتعدتْ يدُك». تنفَّست بعمقٍ. «ماذا لو قتلَ الأمير؟»، قالت. صهلت أنيكساميدا صهيلاً ممزَّقاً. تدحرجَ صوتُها كرملٍ على لسانها» «لا تقطعي، في كل خطوةٍ، قطعةً مني. جرِّبي قلبي ـ قلبَ أميرة الكهف الأعظم، دفعةً واحدةً، أيتها الهوداهوس

أنستوميس».

دخلتا الكهفَ المهجور: كان العمود الثالث يحجب نصف الجثة. دارت أنستوميس من جهة، ودارت أنيكساميدا من جهة. تواجهتا خلف العمود. ركعتْ أنستوميس إلى جوار القتيل الذي غُطِّيَ وجهُهُ بعباءته. رفعتِ العباءةَ. انهارت أنيكساميدا كأنما بُترَتْ حوافرُها. نظراتُها ظلت خرساء. لسانُها ظلَّ أخرسَ. ضربت براحة يدها اليسرى على صدرها، ولمست بالأخرى شعرَ ثيوني. «تبدو ضجِراً»، همست، ثم صهلتْ صهيلاً موحشاً. «تبدو ضَجِراً». رمى الألمُ بالنَّرْد من عظامها إلى عَصَب روحها. «ربما إنْ تمرَّدتْ هايدراهوداهوس، الآن، تلاشى ضجرُك يا زوجي ثيوني».

«الأميرُ هناك، في الكهف الأعظم. لن يتمرَّد أحد، أيتها الهوداهوس الأميرة»، قالت أنستوميس. تجمَّع لسانُ خيالِ أنيكساميدا المتبعثرُ: «من فعل هذا؟».

«أيهمُّ، الآنَ، أن تعرفي من فعل هذا؟. انظري إليه. اسأليه»، قالت أنستوميس. حمحمتْ. «لن يعرف أحد بالأمر:.

«كيف اهتديتِ إليه، هنا؟»، سألتها الأميرة.

«قادني وحيُ اللون»، ردت أنستوميس. كررت كلماتها: :لا يعرف أحد بالأمر».

«لن أسألك، أيتها الهوداهوس أنستوميس، عن النقش الذي تحفرينه على حجر علْمِكِ بهذا كلِّه. لكن، أتظنين أن نقل جثمان الأمير إلى أخدود تاييس سيتمُّ من غير أن يعلم أحدٌ؟!!»، قالت أنيكساميدا مستغربةً.

«لا. لن يُنْقَل جثمانُه، أيتها الهوداهوس الأميرة. خُذي جانبَ الخطأ. درِّبي الخطأ، في هذا الكهف، أن يكون صواباً. الصوابُ، الذي تظنِّينه صواباً، سيحطِّم أعمدةَ الكهف الأعظم»، قالت أنستوميس. حمحمت أنيكساميدا. قالت بصوتٍ مهزوم: «كلماتك تضللني. أعيديني إليَّ». ردت أنستوميس: «أعطيني، أيتها الهوداهوس الأميرة، عمَّالاً. سأبني جداراً على باب هذا الكهف من خارجه. لن أدع أحداً يتخطَّى العتبة. لن يعرف أحد. عندك أميرٌ حيٌّ في الكهف الأعظم».

«آزينون. عندي آزينون هناك»، قالت أنيكساميدا. مالت أنستوميس عليها. أمسكت بيديها تُعينُها على النهوض: «ستصنعين من آزينون الأميرَ الذي يفصِّل من ظلكِ، أنتِ، عباءاته، وعباءاتِ أيامه».

نهضت أنيكساميدا. ألقتْ على ثيوني نظراتِ خيالها التسع. تمتمت: «أنتِ تستهويْنَ آزينون». شدت أنستوميس على يديها: «سيشرب من يديك هوى حقيقته الجديدة. لن يستهويه إلاَّ ما يستهويك، أيتها الهوداهوس الأميرة».

«هناك من يعرف بأمره، ايتها الهوداهوس أنستوميس. أكسيانوس، كيدرومي، والفلكيُّ ميدراس، الذي جاء بآزينون»، قالت الأميرة.

«لا أحد يعرف بأمره، أيتها الهوداهوس الأميرة»، قالت أنستوميس بصوت الحِيلة. تدحرجتْ خرزةُ الحِيلة من لسان أنستوميس إلى قلب أنيكساميدا، التي أطلقت أنيناً ممدوداً.

ستة وثلاثون عاملاً، من أولئك المُدرَّبين عَصَباً عَصَباً على إشارات البنَّائين، سدُّوا بابَ الكهف، بإشراف أنستوميس. سدَّ ثيوني القتيلُ بوَّابة حقول اللون المترامية بلا نهاية، على خياله المُهشَّم. تأمَّلَ نَفْسَه في البلورة، التي قدَّمها إليه أورسين بيدين حجريتين.

ستة وثلاثون محارباً، مقنَّعيْن بأقنعةٍ مرتجلةِ الصُّنْع من أوراق الذُّرة، خرجوا من دغْلِ القصب، الذي يخترقُه الطريقُ من الكهف الأعظم إلى كهف الطواحين. انقضُّوا، كسهامٍ من ظلٍّ، على موكب الكاهن كيدرومي وأكسيانوس. شقَّت شفراتُ خناجرهم، بلمساتٍ لها بلاغةُ الريش، الحناجرَ الأربع عشرة، قبل أن يتمكن أحد من رفْع بوق الإنذار إلى فمه. أُغمي على الهواء. أُغميَ على القصب.

تراجع الستة والثلاثون إلى أعماق الدغَل. «خُذي هذا إلى أنستوميس، أيتها الهوداهوس ديديس»، قال أحدهم، ووضع شيئاً في يدها.

«ما هذا، أيها الهوداهوس نيسيانو؟»، ساءلته ذاتُ الجديلة الذهبية وهي ترفع قناعَ ورق القصب عن وجهها، فردَّ المحارب الكهل: «شاربا كيدرومي، المفتولان بشمع العسل الجبليِّ».

غبار الشُّعراء

«أيتها الريحُ الفتيَّةُ، المشَّطةُ بأمشاط الحقائق الفتيَّة؛ يا همْسَ اللَّون للون. أيتها الريح النَّقشُ على عقل هايدراهوداهوس، يا بصرَ السهول. أعينيني لأُعيْنَكِ. وحيدةٌ أنتِ. بي لن تكوني وحيدةً. وسِّعي السهولَ. ضيِّقي السهولَ. حرَّةً تكونين إن ناديتُكِ بأسماءِ المفاتيح. مغلولةً تكونين إنْ ناديتُكِ بأسماء الأغلال. ستترعرعين معي. ستكبرين معي. ستهرمين معي. سأحلم نصفَ حلمكِ، وستحلمين نصفَ حلمي، أيتها الريح». هكذا تكلَّم الكاهن الشاب جُونّامُو، الأصفر الجلد، الذي اختارَه حكماءُ مجلس الطواحين، ذوو الجلود الدَّاكنة الخُضرة، خَلَفاً لكيدرومي، المنتصبِ الجثة - بلا شاربين - في أخدود تاييس. تململت الفهودُ التسعة المحيطة به، في أزِمَّتها، التي يمسك بها ريسمو- أخو تيتونا؛ وكينوس، التابع الجديد للكاهن الجديد.

حملتِ الريحُ نجوى جونامُو، من أعلى هضبة كهف الطواحين، إلى تخوم حلبة سباق الشعراء، ذلك اليوم المعدود من نهايات الربيع. تنفَّست تاروس الهواءَ برئتين عاشقتين، وهي تميل برأسها إلى كتف زوجها، فوق المصطبة الحجرية المديدة، التي توسطتها الأميرةُ وصديقاتها، جالساتٍ، تحيط بهنَّ الوصيفاتُ، وهنَّ يراهنَّ - بسلال صغيرة من الكَسْتَنة المشوية - على من سيربح الشَّوْطَ الثاني.

ارتفع صهيلٌ قويٌّ من حناجرهنَّ حين عبرَ الأمير راكضاً. حمحمت ديديس، الواقفة إلى جوار أنستوميس، خلف حلقة الأميرة وصديقاتها: «لن توافقَ الكواكبُ حدواتِه. لن يربح الأمير. كان على فلكيِّ الكهف الأعظم أن يُنْبِئه، ويثْنِيْه»، قالت. ضربت أنستوميس جنبها بذيلها: «لدينا فلكيٌّ جديد يتقصى حِيَل الكواكب باسطرلابه، الآن، وهو لا يقول للأمير إلاَّ ما تقوله الأفلاك. ميدراس نَفْسُه لم يكن ليفعل شيئاً لو ظلَّ هنا. أمرٌ جديدٌ أن يشترك الأميرُ في سباق الشعراء». ألقت ببصرها إلى البعيد الأبعد تتقصَّى، في شفق اللامرئيِّ، مسيرةَ ميدراس إلى إمارة بحر لاليْنْ- بحر النجوم المرصوفةِ أربعةَ سطور في لوح المياه، كي يدوِّن علومَ الأفلاك الجامحةِ، والمروَّضة، من المراصد العالية، فوق جبال الجُزُر.

«انظري إليها»، قالت ديديس محدِّقةً إلى الأميرة: «لماذا لاتُسلِّمينها إلى أورسين، ليأخذها إلى أميرها المتنكِّر؟».

قَرَصَتْها أنستوميس على دعابتها الملأى بأشباح الكَيْد. ضحكت ديديس: «كلَّما مرَّ الأمير أمام المصطبة التهَمكِ، أيتها الهوداهوس أنستوميس. استدرجيه كي يجرَّ الكهف الأعظم إلى كهف

فيفلافيذي. حوافرُه قويّةٌ الآن »، قالت، فضربتها أنستوميس بذيلها: « ما خيالُكِ اليوم، أيتها الهوداهوس ديديس؟ أنتِ تقشّرين هايدراهوداهوس كعرناس الذُّرة ».

ارتفع صهيلٌ هائل من جنبات الحلبة. ضحكت ديديس: « أنت وأورسين ستقشّران سماءَ هايدراهوداهوس كحبّةِ الكَسْتَنَة تلك، التي تأكلها الأميرة »، قالت، وضربت بذيلها، في مَرَح، ردفَ أنستوميس. تأوّهت أنستوميس: « ذيلُك صلبٌ »، قالت، ثم نظرت إلى ذيل ديديس المزين بمنظوماتٍ من خرز أخضر وبنيٍّ تتدلى خيوطاً. لمحتْ خُصَلاً من شعرٍ مفتولٍ تتدلى بدورها بين شعر ذيلها: « مَن المزيِّنةُ التي أوحتْ إليك بهذا الابتكار الظريف؟ ».

قرّبت ديديس رأسَها من رأس أنستوميس. همست: « الكاهن كيدرومي أوحى إليَّ. إنها خُصَلٌ من شاربيه ».

اندفع سيلٌ من الغبار خلف الشعراء الراكضين في الحلبة يلقون أشعاراً مختنقةً من حناجرهم الهاذية، وتصادمت أصداءُ الحدوات المدرَّبةِ على ابتكار رنينها.

٢٠٠٣ / ٢٠٠٤

سكوغوس / السويد



أحْجارٌ وحْدَهَا

محمد بنيس

مَعي حَجرٌ
تكوّنَ ليْلةً سرْبٌ
من الأحجار وجْهُ
وحْدَهُ يمتدُ فيَ أرضٍ هيَ الصحْراءُ
والأوراقُ نائمةٌ على كتفي

سأتْبعُ قلْتُ
رعْشتَها
على جلْد الرّمال تكادُ تهربُ
كُلّما اقتربَتْ يَدايَ
من النّعومةِ تحتَ
ضوْءٍ خافتٍ
يسْري علَى مَهلٍ إلى سَعفٍ
تجمّعَ في سوادِ الليلْ

نجومُ مُثلثٍ ولرُبّما
الجوْزاءُ
عَلى بابٍ تردّدُ صرْخةً عبرتْ بكاملِ حرّها
تلكَ القوافلُ لستُ أبْصرُها
ولكنّي أصدّقُ برد أخدودٍ
توسّطَ برْدَ ليْلٍ
هلْ تساوَتْ فيَ الصّدَى أشْلاءُ أزمنةٍ

شاعر من المغرب.

أم الكلماتُ تشحُبُ
كُلّما اصطدمَتْ معَ الأحجار في صدرٍ
يجفّ
كقطرةٍ فوْقَ اللهيب
وكلّما أَمْعنْتُ في الأثر الذي يبْقى

أنّا الرّحّالُ
يتركُني الهوَاءُ مُبللاً
كنتُ ارتعشْتُ
الليلُ
بحْرٌ منْ شموسٍ
أوْ شموسٌ في صُعودِ يدي

إلى ليْلٍ أقيسُ الوقْتَ بالنسْيانِ
سهْرتُكَ الأَخيرةُ جَاءني نغَمٌ
تفيضُ
سماؤهُ بطيُورِ صمْتٍ
لامعاتٍ
خافضاتٍ رِيشَ أجْنحةٍ
تُلامسُ خفْقةً في السرّ لألأةً
تراكَ ولا تَراهَا
* * *
تسبقُ الأحْجارُ
صَرْخَتها كأنَّ العابرينَ تكلّمُوا
جمْعاً
كأنَّ حُداءَهُمْ
يمْشي منَ الأحجارِ للأحْجارِ
صوْبَ دمٍ
يرافقُ شاعراً غنَّى

أصدّقُ
أنّ ما يمْضي بطيئاً سوْفَ يأْتي

وشْمةً للوَعْدِ
أزرقَ
ضاحكاً
يضَعُ الطيوبَ على مياهٍ
وَاحةٌ أخْرَى لكل حجارةٍ
هجرتْ إليْكَ
لعلَّ معْراجاً تنزّلَ واحْتمَى بكَ
في مكانِ الشوْقِ
أحجارٌ
تصبُّ الماءَ فوْقَ صفائها اللّيْليّ
أشكالٌ منَ البلّوْرِ دائرةٌ
* * *
تهبُّ عليْكَ منْ حجَرٍ تمسَّكَ بالرّمَالِ
انْهَضْ
إلى بعْضٍ تكلّمَ واسْتَوى
وجهاً لأزمنةٍ
تضيعُ ولا تضيعُ اصْعَدْ
إلى أعْلَى، وأعلى مِنْ عُواءِ الذئبِ في الصحراءِ
حيثُ النايُ
رقٌّ والهواءُ كتابةٌ سالَتْ
علَى أفُقٍ بلا أفُقٍ

ليَ الأحْجارُ
لي أيْضاً ملاسَتُها
انحرافٌ يستقرُّ برودة الأحْجارِ
تكبُرُ في شُمول الليْل
مَضْطجعاً أرَى النجماتِ عاريةً
لها أحْواضُهَا حتى وصَلتُ
إليْكِ مِنْ نارِ
التبدُّد فيك رعْدٌ يكْتسي بالضّوْءِ
مُنعكساً على جَبلٍ منارةُ حيْرةٍ
كانتْ قد انْفصلَتْ عنِ الطُّرقاتْ

فهلْ تتوقّفُ الأنفَاسُ
في ليْلٍ
يوحّدُ بيْنَ أحْجارٍ تضيءُ مسافة
الشكِّ التي اختلطَتْ
بأمزاجِ الغُبارِ
غشاءُ أفْكارٍ تَمزّقَ
لمْ يعُدْ حجرٌ
قريباً
أوْ
بعيداً
أنْتَ تلمسُهُ خَفيفاً

مُثْبِتاً كفّاً على برْدٍ
علَى نارٍ
علَى حَجرِ



ابتسامة النائم

نوري الجراح *

إلى راء شين زهرة الصبار

صوت

الأُفُقُ منْجَلٌ على حَقْلٍ. على كَثْرَتِنا
في الطَّلَقِ السَّاطعِ. في الهَواءِ. في مُنْعَكَسٍ...
انْتَظِرْ، واسْنُدْ ركبتي المشقوقة
ولا تتركني أرى
وقَعَتْ عليَّ الحلكةُ، وكَسَرَتْ لوحَ ظهريَ
انْحَنَيتُ
لألتقطَ النَّيزكَ
لكنَّ أيديَ كثيرةً جَرّتني من الطريق
وتَقَاطَرَ عليّ إخوةٌ بابْتسامات مَقْصُوصَةٍ، خِيقَةً؛ مُثيرةً للشَّهوات.
مَنْ أنا؟

صوت

أَخْرَجَني من نَومتي فتى لاهٍ
ومشينا على رَصيفِ مُتَعٍ مَيْتَةٍ

---

* نوري الجرّاح، شاعر سوري يقيم في دولة الامارات

على عَقدين من السَّنوات، خَضْراءَ في شَمْسٍ تَتَرَنَّحُ
عَلامتي
دمٌ يَنزُّ
من بُرجٍ هدَمَتْهُ أصْواتٌ.
نَهبتُ الطَّريقَ
ووصلتُ الليلَ بمفردي.
والآنَ
أقفُ ، وأَنْظُرُ شُبّاكاً عالياً . هنا
كُنتُ أَسْكنُ قَبْلَ أَنْ أَخْرُجَ إلى الموعدِ..
هذا هو بَيتي، وكلّ شَيءٍ، كلُّ شَيءٍ
قَبْلَ أَنْ أرى جُثَّتي، بَعد حينٍ، على بلاطاتٍ جَلاها الضَوءُ.
ومُذْ ذاك أنا حيٌ ومَيتٌ يَتَسامَران:
الرُمَّانُ يَهذي في النَّومِ
والياسَمينُ يبتعدُ، ويَخافُ
وعلى ظِلالٍ باردةٍ جَلبةُ طارقي نحاسٍ
وضَوءُ
في ليلٍ
وعابرون خرجوا في صلاةٍ سوداءَ ...
و
ذلك، كلّه
حرير أَشْعَلَتْهُ أصواتٌ، ورَجّعه ماءٌ كان ملائكةً.

يا لطريق دمشق، نَصِلُها بالحَواسِ من وراء الجَبل
محمولين على خَشَبٍ رَجَعَ به أهلونَ
اقتتلوا آناءَ اللّيل وأطرافَ النَّهارِ
مدّوا أيديَهم الطَّائلَة إلى أباريقَ،
شَربوا وتَهاوَوا وصاروا رُفاتاً
ولما تلقَّتْنا،
يا لما رأينا:
في أثرهم وقف صبيٌ ميتٌ
وهام جنودٌ تحتَ أقواسٍ تَصَدَّعتْ .

يالطريق دمشق
ساعة ينهضُ الجَمالُ من عَبَقِهِ ويتلقّى ضَوءَ النِّهايةِ.

صوت
أأنْزلُ ثانيةً، وتكون لي أُخْتٌ، وجُرْفٌ أدْفَعُ مِن عَليه
ويكون لي مَسْقَطٌ
ويدٌ تَدفعُ
يدٌ تتلقّى.
أأكون هناكَ في موعدٍ وأرى بين كَثيرينَ
أنْشَقُّ، وأتَلَفَّتُ، وأسعدُ بظلّي.
لَكَمْ شَقيتُ
لأظَلّ
مُبتعداً
وصوتيَ نَرْجِسٌ ميتٌ.

صوت
أأخْرُجُ في عَراءٍ والقَمَرُ يَضربُ الأرضَ العالية
أتكون لي بُرْهةٌ. دمٌ يَنبِضُ في الأبيضِ
ويَمْنَحُ
إشْفاقةَ الفَجر
أأصِلُ وأكونُ حياةَ الرَجْفَةِ؛ مَطْلَعَها الشَّقِيَّ
بُكورَةَ الرائحةِ، قَبْلَ أنْ تَشيعَ.

ضَوْءٌ على الرُمّانِ
مُبْتَعِدٌ وخافتٌ
وفتى يُنَزِّهُ أُخْتَهُ، في الحُلمِ

وفي لمعةِ الصَّوتِ وهَرَبِ البَنَفْسَجِ
النَّائمون يَتَلَمَّسونَ حَريْرَ الطِّفْلِ
كَثْرَةٌ تَهاوَتْ في كَثْرَةٍ
حيثُ سَقَطَ صِبْيَةٌ وسَقَطَ ياسَمِينٌ كَثِيْرٌ.

أيُّ برقٍ شَقَّ أجْسادَنا عَنْ ذلكَ الكَهْفِ
لنَنْزِلَ
بصُوَرِنا القَديمة..
كانت الأرْضُ بُكُورةَ الخَيَالِ وألْهِيَةَ اللَّاهي،
والزَّمَنُ يَهْفو إلى ما تَكَسَّرَ
ويَطفو على الرُّضُوضِ والكَدَمَاتِ، على الجُرْحِ في مَلابسِ العذراء،
على الصَّبي الهائمِ بحذائه الأبيضِ،
على المنولوج الطَّويلِ لرَجُلِ البارحَةِ،
على المرأةِ الزِّيْنَةِ. يُطيِّشُها هَواءٌ، هي وعِطْرُها.

صوت

لنْ تَنْقُرَ قطْرَةٌ
لنْ يَقْطُرَ ساخِنٌ
ولنْ يَتَوَهَّجَ أوْ يُضيءَ دَمٌ، أيُّ دَمٍ
ولنْ يكونَ، هناك، على هذا المَيْلِ
ما يلهو ويَنْكَسِرُ
غير القامةِ العَليلةِ للعاشقِ، لمْ يَرَ، في الشَّاشِ
غَيْرَ عَيْنَيْهِ المقْلوعَتَينِ.
وما اصْطَحَبْتُهُ فيّ ليَموتَ.
قالَ
سَأكُفُّ عنْ تَناولِ السُّمِ في القَهْوةِ
على الرصيفِ الغائصِ في جَريمةِ النَّهار؛
الوحلُ الملوَّنُ.
ما يَقْتَرُّ له فَمٌ ويُغري عابرةً في التَّقَيُّؤِ على طَرَفٍ
منَ اللَّيْلِ، جانبيّ ومَرْموقٍ ومُشْتَهى،
ومَحْسُودٍ عليه شُخُوصُهُ المترنِّحون
منْ:
تَدَفُّق الشَّرِ في اليَدِ والكَتفِ والعَيْنِ
وتَدَفُّقَ الخَيْرَ في اليَدِ والكَتفِ والعَيْنِ
ورَفيفَ الغَضَبِ في الدَّمِ،
وتلاشي الغَضَبِ
في الدَّمِ

نهارٌ يَتَصالبُ على شارعٍ يَتَصالبُ.

تعالَ معي
لأُريكَ
خاتمَ الطِّفْلِ.

نَحْنُ نلتقي على أَرْضٍ مَيْتَةٍ، بين مَوتى يَتَسامَرون.
والآن، على مُنْكَشَفٍ هائلٍ
الحَديدُ يَعجنُ السُّرعة والأنوارَ
والأرْواحُ أُفُقٌ يَهُبُّ
نَنْظُرُهُ
وأيْدينا على أيْدينا ، فنحنُ في السِّينما :
هُيامٌ، وأَرْياشٌ تَتَساقطُ.

ياللَثَّلْج
حلكةٌ تَذْهبُ في حلكةٍ.

صوت
أَسْقُطُ حَيثُ سَقطَتْ العاصفَةُ
وإذْ أَنْهَضُ لا أجدُ إلاّ الأشْياءَ
فأنْهَضُ ولا أَسْتَطيعُ أَنْ أَقْتَلعَ قَدَمي مِنَ الأرْضِ.

أَكْبَحُ مُخَيِّلَتي لأَتَمَكَّنَ مِن تَدْميرِ يَدي وكَتفي وعَيني،
أَهْوي على صوري وهي تَتَكَرَّرُ..

تَشْكيلُ النَّهارِ من خفَّة النَّهارِ
وخفّةِ النَّهارِ مِنَ أَلَمِ النَّهار؛

لَهْوٌ في عَشيّةٍ تُنَقِّرُها سَكاكِينُ لامِعةٌ، تَتَنادَى
عنْدَ مَداخلَ تَضجُّ برائحةِ العَدَمِ،
بكاءُ أَصْواتٍ في المَمْشى، والحائطُ يَمْتَصُّ ظلاً طويلاً

وأراهُ قَبْلَ أنْ أنْفُذَ إلى الجهةِ الأُخْرى
يَرْشَحُ دَماً، قبل أنْ أرْتَجَّ، كُلّي، مِن الضَّجةِ العاليةِ
كَبُرَتْ على سَلالِمَ عَميقَةٍ
وطَوَتْ، هناك، قاماتٍ مرحةً كانتْ تَصْعَدُ
لتَتْرُكَ
مَوْضِعَها
كِسَراً
جارِحَةً.

صوت

أَخْرُجُ وأَمْشي على كسور
تَلْمَعُ، وتناديني
تَلْمَعُ
وتُطلقُ أشعَّتَها؛
تَنْفُذُ في طولي رَشْقةُ سِهامٍ
وما أَخْطُفُ قدمي مِن هذا الْمُنْزَلَقِ
ما أقوى..
لكنَّني أصْعَدُ وأحِسُّ أنني أنْتَشَلُ
في شَبكةٍ
أنا ودمي.

صوت

هكذا وجَدْتُ نفسي في ذلك المساء
بين فتيانٍ قصّتْ ألسنَتُهُم كلماتٍ وكلماتٍ وكلماتْ
وهامَ على رَفيفِ قلوبهم المعطوبة فراشٌ أبيضُ ..
وطَوالَ اللَّيلِ كان اللَّيلُ يَرتطمُ في الأعالي.

والآن شتاءٌ موحِشٌ،
برقُ أفكارٍ، قَصْفُ كلامٍ في وميضٍ،
وحْلٌ وأسلاكٌ شائكةٌ، وصُفوفٌ مِن المقنَّعين.

صوت

أنزلُ
وتَنْزِلُ
في ضَجّةِ المطر ..
المدينةُ السَّماءُ المصقّحةُ، السماء الصلبةُ، السماءُ
ساعة يتكسَّرُ جدارُ النَهرِ
وتَتَسَرَّبُ الظلمةُ مِن شَقائَقِ الصَّخرِ

المدينةُ الزورقُ اللاهي، المرأةُ الميْتَةُ في الزورقِ
يُنَزِّهُها المهاجرونَ. السكاكينُ اللامعةُ في ضوءِ الحُلُمِ
حبّاتُ الدَّمِ وهي تَقْطُرُ في المرآةِ.
السَّماءُ
في مُنْعَكَسٍ
والأرضُ صورتُها ، السَّماءُ
الملطَّخَةُ بألوانِ الفنّانِ، بعربدته السَّاطعةِ،
قبل نزوله ورايَته إلى المقبرة.
المدينةُ جنوب النهرِ، المدينةُ شمال النهرِ
حَبَّةُ الأناناس الصَّخَريةُ على الجسر
رجعَ بها الفيلقُ الموسيقي مِن مصْرَ
أَسْمَعُ صَوتَ النرجس يَشُقُّ المخْدَعَ
وإيزيس في السَّاعاتِ والألوانْ.

صوت

شتاءٌ موحِشٌ، دونَ أنتَ..
صخرةٌ تَرْبُضُ على مُخَيِّلتي،
على مُسْتَقَرٍّ،
على سَفْحٍ مِنَ الأعشابِ الصَّفراء.

يالطريق دمشق، يا لأجنحةِ النَّومِ،
أمشي
وما أُحِسُّ..
ماتَ النَّهارُ، وماتَ الخوفُ.

صوت

تَنْزِلُ
وأَنزَلُ
كَمْ مَرّةً أرسلَتْني صورتي أفْتَحُ لكَ الباب؟
أُخْفيكَ
وأتَمَشّى في المُنْصَرَفْ.
تَنْزِلُ وأنزلُ
النُّورُ الخَفيفُ يُلهِبُ الظّلالَ
والسلَّمُ
درجةً
بَعْدَ
درجةٍ
يُريدُ أنْ يَطولَ.

يناير كان يَرى.

وفي الخُطوة إلى البابِ الفراغُ يَنْدَفعُ ويَصيرُ أوْسَعَ
والهاويةُ تَشْخُصُ، ونحن نَنْزِلُ
ونَفْتَرقُ.
إلى الأَبدِ.
نتوارى
ونذهبُ إلى الموعدِ،
ولا
نَصِلُ
إلى
الأبدْ.

القارئاتُ، بجواربِهنَّ الشفّافة،
الحاملاتُ الأسماءَ، المسرعاتُ إلى الفردوسِ،
ينظرننا بشغفِ مَنْ نامَ ولمْ يَنهض..
ونحن نَبْلُغُ معاً ... كيف بَلَغْنا معاً كلّ تلك المناطق؟
وكنا

نَنْزِلُ
لنستعيدَ عَقْرَبَ السَّاعةِ
ونعيدَ إلى الزَّمنِ الكبيرِ العقربَ الكبيرَ
وإلى الزَّمنِ الصَّغيرِ العقربَ الصَّغيرَ.

صوت

بمَ أثقلتِ يدي؟
النورُ موحِشٌ، والأزهارُ موحِشةٌ في يناير
خَرَجْتُ
وناولني القَدَرُ فأْسَهُ
وتركني أَضْرِبُ
طوالَ الّليل.
وطوالَ الّليلَ كنتُ متروكاً في هواءٍ أَسودَ.
أنا لستُ أنا. وهذان الجناحان لا يعملان.
سأدفعُ، طَوالَ الّليلِ، بشغفِ الذي ماتَ ودُفِنَ مراراً
أُبدّلُ في الغُرَفِ
إلى
أنْ
أَجِدَ
ذلكَ الباب.

صوت

تَنْزِلُ
وأَنزَلُ
ركبتاي ماءُ الخَوفِ
عندما الْتَمَعَتْ روحٌ في التُّراب، وهَوتْ ورقةٌ..
كان سَريرُ الأمسِ، برِفقٍ، يتلقى
لأولدَ في الماضي
ليضيءَ عينيّ زهوٌ
وأَذهبَ
بأزهارٍ مَيْتَةٍ بين الجِّبال.
لأني لمْ يُنظر في أزهاري

ولمْ أكنْ مَررتُ
لأنَّه ما تَلَفَّتَ أحدٌ
ولمْ
يكنْ أحدٌ
هناكَ
الفراغُ تَقبَّلني.

صوت

ليس شاقاً، وليس حَيياً، هذا الأرقُ في الغُرف
فَكِهُ ومَريرٌ، كالتُّفاح يَبرقُ في قصَبٍ حائلِ الَّلونِ،
دونما إقبالٍ..
وقلتُ له:
هُزّ رَقْدَتي
إلهي..
قلت له:
رجْرجْ سقوطيَ في سَكينةِ النَّهارِ، واتركني أنام في منامي
لأنني حَمَلْتُ النِّعمَة مِن يومٍ إلى يومٍ، وفَرحتُ بالألم.
وفي الطُّول الفارغ للحُجْرَةِ وسَكينَتِها
مَدَّدتُ رجائَي مُبللاً في قُماشٍ فقيرٍ مُبَلَّلٍ..
كانت الشَّمْسُ تَرْتَجُّ والرَّنينُ يَفلِتُ مِنَ المِعْصَمِ
ويَتَساقطُ في الأشعَّةِ
حلقاتٍ
حلقاتٍ
دوائرَ تَتَّسعُ لما يَتَمَوّجُ في السَّمعِ،
وتَقْطُرُ في أزرقَ تواريه بوحَشيَّةٍ خُضْرَةٌ خائفةٌ.

أيُّ نَهارٍ
هذا
يَفْرُكُ كعْبَهُ في الحَديقةِ
والضُّيوفُ يَرْفعونَ الحجَرَ
لينظروا العَقْرَبَ الصَّغيرَ الحائرَ.
لا تكفيني شَفَقةٌ هامِسَةٌ

ولا عُشْبٌ صَارِخٌ
لأنَّ خاطفاً قصَّ الرَهاقة
وتَرَكَ البُرودَةَ تَتَمَوّجُ، والنَّومَ يُخَدِّرُ النَّائِمَ.
أُميلُ بعنقي
وأَتْرُكُها مَلويَّةً
وأرى عَينيّ
تَسْقُطان
حَيْثُ سَكَنَ النَّهارُ
قَبْلَ أَنْ يَنْتَفِضَ
قَبْلَ أَنْ تكونَ لي يَدٌ غَيْرُ يدي التي هَمَدَتْ.

صوت

الشَّوكُ يملأُ يَدي ويملأُ الجَبَلَ
متى بَدأتْ حَياتي؟ متى أَتْمَمْتُ ما بدأْتُ؟
لا الشَّمسُ في مُنحدرٍ، ولا القمرُ في مُنْحَدَرٍ
العنكبوتُ يَنْسُجُ البصرَ، ويملأُ الغارَ بالكلماتِ
حِنْكةُ مَن ظلّ يقفُ للسَّائرِ في مرمى الفأسِ
ليكون في تمام السَّاعةِ
لا قبل ولا بعد.
وليُشبَّه لهم فما له صورةٌ.
مَتى أُتمُّ ما أَنْهيتُ.

الرُمّانُ يَهذي
الرُمّانُ يَهذي
والياسَمينُ يضيءُ مَقْتَلَةَ مَنْ قُتِلَ.

صوت

حَلَمْتُ أنّي نُمتُ كثيراً
وكنتُ هناكَ
أَمشي تحت سورٍ، ومعي نايٌ، وشَعْبي هواءٌ يلهو
ولا
قنواتِ

أعلى مِن تلكَ التي سَطَعَتْ عليها الشَّمسُ
ولا أشجارَ أهنأ
لا كلامَ يترجّع. .
سوى أنَّ الهواءَ كان يَتَخَدَّرُ في الحِجارةِ.

حَلَمْتُ أنّي هُناك
ولنْ أعودَ
ولنْ أكونَ أطْولَ
ولنْ يُبَرّحني ألمٌ
ولنْ يكون لي كلامٌ أقوله
ولا شهودٌ يُحصونَ عليَّ
لا أصدقاءُ يُحبونني، ولا أطفالٌ ينادونني باسمي.

من أعطاني هذا المشى الطويلَ، ومَرَّرَني فيه كالهواءِ؟

حَلَمْتُ أني رأيتُ إلهي
لكنَّ قوّةً خَبطَتْني على المشى
لأتَنَزَّهَ اليومَ على الأثرِ، وأنظرَ الشّقائقَ في الأرضِ؛
دمَ الماضي
وحياتيَ الباقية بعدَ لأيٍ.

وفي الخَليطِ والدَّويّ، قبلما، وبَعدما:
دويٌّ قَبْلَ النَّومِ، ودويّ بَعْدَه،
دويٌّ في الحُبِّ، دويّ في الغَسيلِ،
دويٌّ في صُوَرِ السَّنةِ،
في المطالع،
في الزَّحفِ على أخرياتِ النَّهار ...
وفي تَلقّتِ المصادفةِ كان الصَّمْتُ
يُضمرُ
ويُمَهّدُ
لمرورِ مَنْ مرَّ.

خُذِ الأنفاسَ واصرفها في الأرخصِ
ولاتتركني
نَهْبَ هذا الشغفِ، عند الفأسِ.

صوت

حَرّكْتُ قَدَمي في خَلاءٍ وراءَ مَنْزِلٍ
لا أَحَدَ هُنا ولا في الدّاخلِ
لا أَحَدَ ولا شَيءَ..
ولا
نَهار
أطول
لُمْنصِتٍ
من هذا الشّاهقِ الّذي سَطَعَتْ عليه شَمْسٌ خَرِقَةٌ ورَمَقَهُ انْهيارٌ صامتٌ.

اليومَ، أيضاً، وصَلتُ ومعي مفاتيحُ بَطُلَتْ.

صوت

لو رُحْتُ دمَشْقَ،
لو تمكّنْتُ ورحتُ، ولمْ أغادر إنكلترا
لو فَتَحتُ باباً وعَثَرْتُ على الصَّيف كلّه وراءَ بابٍ
والأُبهة كلّها.
الآن، هنا، وفي كل مرة، إنكلترا
بدمشق ومن دونها..
وبإنكلترا، كقطعة رماديَّة ولها طولٌ
ومَلْمَسٌ يَصْعَقُ الأطرافَ.
ولا فَكاكَ أبداً
إنَّما
بلا يأْسٍ ولا رَجاءٍ
يَنْهَضُ النَّهارُ ويَتَهاوى مِن طولِهِ.

لو رُحْتُ وكانتْ دمشق، وكان يَنْقُصني ذلك، وتَمَّ، وكانَ لي..
الزَّمانُ الشّاهقُ يَهوي بالآلافِ

وتَحْتَ قِطعة الرُّخامِ الصائِحةِ
يَتَمَدّدُ الّذي قُتِلَ
ويَتَمَدَّدُ الّذي قَتَل
ويَمُرُّ بهما القاضي بقامته المهيبةِ، والشّاهِدُ بملابسهِ الخَرْقاءْ
ويَمُرُّ الطِّفلُ الّذي عاش يَتيما ومَرَّ بهم،
والرّاويةُ الّذي رَوى
طوى البَحرَ بالأُقْصُوصَةِ
وكَتَبَ ما رأى،
هَرَبَ، مراراً، إلى الأمامِ، وسَبَرَ الضَّجَة طولا وعرضاً
ثُمَّ رجعَ وتمدَّدَ وقال أنا الكاتبُ النَّائمُ
وطَوالَ الوقتِ كان يُشْبِهُهُم،
وكان مَيْتاً
كالزَّهرةِ
في يَدِهِ.

لو عَثَرْتُ على هذا البابِ
ووجدتُ الزَّمانَ في حُفرةٍ
ولَهْوَ ما كان نُزهةً، بقايا أصواتٍ، تَرَمَّدَتْ،
أثراً
من عَجَلَةِ الّذينَ اسْتَعْجَلوا
قَبْل أنْ يَصِلَ القِطارُ؛
بوقُهُ القديمُ
في حُفرةٍ
وعلى امْتداد السَّماءِ، مكفهرةً، صَهيلُ الحصانِ..
لكنه، الآنَ، في الصُّورةِ.

دمٌ جديدٌ يَدْفُقُ في كتفي.

صوت

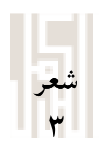
غَطِّني،
واتْركِ القماشَ يَضْحَكُ حتى ينعسَ
لقَدْ ذَهَبْتُ لأقْطُفَ الرُمّان

وهلَكْتُ
ولا موعدَ لي مع أحد.
أَرْقُدُ، وما أَحملُ أزهاراً.

ولما عَبَرْتُ بروحيَ النَّحيلةِ
صرتُ لسانَ الشَّمعةِ
صرتُ السّاعة خائفةً، وصرتُ رَمْلَ الضُّحى.
أيامي صورٌ خفيفةٌ: الشَّمسُ ترتفعُ
والشُّباكُ
يَهُبُّ ويَتَفَكَّكُ.

5 Newnham Road 1990
90 Bulstrud Avenue 1997

من ديوان قيد النشر بعنوان «طريق دمشق»



وحدي وأمامي النهر

غسان زقطان

قلبي ظنّان يا اخي
وتمثالي أعمى
وقد فجعتُ بأنباءِ بغدادَ التي ساقها مهاجرون هواة
أينهم منّا! كانوا يعبرون بالصدفة على الجسر

النوايا في المرافئ
مشوّشة كما تركها اصحابها
وناقصة كما تركها القتلى
وحيث اشار صاحبنا ، الذي تعرفه، ذهبنا لا نلوي ولا يحزنون

بلدنا بعيد
ونيتّنا حسنة

تركنا كعادة المنفيين بيوتا اجمل من الطرق
ونساءً اوفى من العابرات
ولم يثننا ذلك او يسرق همتنا!

وحلمنا كعادة المقيمين بطريق اجمل من البيت
ونساء يؤثّثن اجسادنا ويبدلن اللغة
ولم يأخذنا ذلك الى التلال او البحر!

شاعر فلسطيني – رام الله

ظهر مشاةٌ من جبهةٍ، كنا نسمع هديرها
ولا نراها،
بعيونٍ مرهقة وأقدامٍ مشقّقة
نقّضوا الوحل على الرخام
وجفقّوا أحذيتهم على اشارات »المؤسس الباني«

وكنا ننظر،
فكأننا لا سمعنا ولا رأينا!

كان يمكن تذكّر احلامهم الشبقة وملاحقة اشباحها
ولمس ارداف النساء لمجرد التأكد!

لا رحمة للميتِ في هذه الأصقاع
ولا أجر للعارفين

ليس الا الإصغاء الى الجبل حيث تتوالد الكهوفُ
وتنمو العتمة مثل نبات مفترس...!

لم تأخذنا صيحةُ الطائر مع انبلاج الفجر
ولم نتعّثر بحكمة من سبقونا وهواجسهم
ولكن ما رأيناه يُروى!

.... ثم بدأ عبيدٌ يخرجون من الفجوة ويتسلقون الأسوار،
بينما الابواب مشرعة!
ويهبطون الى المدينة... ويحومون في اسواقها
وكان هناك رجال وصِبية يصيحون على العتمة
ويهشوّنها بالطبولِ والرقص
ونساء يتعريّن علىَ حافة الهاوية لالهاء الموت عن اولادهنّ،
كما فسّر لنا رجل من العامة،

فحمدنا منفانا ومقامنا!

وقلنا في انفسنا:
لسنا سوى منفيين مشاة لا تترك ظلالنا خطوطاً على الأرض
ومثل نسّاجين نمسك خيوطاً ونغزلها لنصنع ذكريات تتنفس خلفنا وهي تتبع خطانا مثل كلاب مشوّشة!

فمن نحن لنكره ما لا نعرف!
ومن نحن لنحب ما لا شأن لنا به!

ظهر فتى غيور
كانت غيرته، ما تزال تلمع على السياج
عندما مضى
وتقطع الدربَ على القطط والمارة ورائحة الحبق
عندما مضى المهاجرون الهواة الذين جاؤوا بنبأ بغداد
وتتكئ على نهدي فتاة ظهرت من الظلال وخلعت
حجابها السميك على العشب قريباً من احذية الجنود
عندما انتقلتُ الى حلمٍ آخر!

وكان يمكن اعتبار ذلك كلّه، وترديده
لو لم يمت في الرابعة وست عشرة دقيقة من تلك الصبيحة فيلسوف شاب في رام الله
محاطاً بتلاميذه ومريديه وثلاثة اصدقاء رجلين وامرأة!
كان يمكن، ايضاً، تذكر اشياء اخرى متفرقة واضافتها لاظهار الأسى وانضاج الخيانة
وفي مقدمتها:
التمثال الليلكي لبوذا

او صورة مالك البيت في صالة الشقة المفروشة
وهو يحدق فينا من موته الكلاسيكي المحافظ...!

التأمل المنزوي للأب

التواطؤ العميق مع «البنت» بينماهو يحتضر تحت جهاز الاوكسجين

صوت المرأة في الهاتف وهي تخبئ خيانتها
في طبقاته السميكة العشر!

كان يمكن تدوين موته او تذكر اشياء متفرقة في سياق اخر، كثقل جسده وبياض عينيه
فيما يشبه التباساً اخيراً
ثم اطلاق الضوء في العربة

لولا انه كان في وقفته منحرفاً قليلاً عن العالم، كما حدث لقسطنطين كفافي الذي لم يكن يعتني به كغيره من الشعراء!

قلبي ظنّان يا أخي
ووقفتي ناجزة
ولن يحدس احد بزوابع رأسي
كما لم يعد لي ثقة بعابري الليل هؤلاء

قلبي ظنّان ومريديّ عصاة
في الأودية
طيور لو حدّقت النظر وصيادون
لهم في العتمة رائحة المشتاق
وهيئته

ولهم في الضوء مآرب أخرى
وأضاليل
وسبل يلهث فيها الضبع

وينأى القاصد والمقصود

وفيهم:
نقّاخون سعاة في الأبواق

وعطّارون دهاة في الأسواق

وقصّاصون حفاة خلف العبد

وعيّارون دعاة في ضفتهم
حيث ولدنا
بيضاً من آباءٍ سود

وفيهم ما يغني عني ويزيد

ضيوفي عمي ودراويش
كما اسلفت،
ومذكورون كما ظهروا
في السرّ
رواة محروسون
بغفلتهم
ولدوا
وسهوا
لو ماتوا انتبهوا!

ولهم في المعنى منزلة الجنيّ
ولغة الجان

وفي المبنى جسد المرتاب
وخفتّه........

ولأمر لا أذكره الآن.......
ابتعد قليلاً... ثم استدار عني ونظر في النهر! ما عاد عندي ما اعطيك اياه سوى هذا وأشار الى الما ء

ثم مسح بيديه على وجهي فانتبهت
فخيل لي أنّي في بستان في بغداد كنت
مررت بسوره وانا صبي.......
وكان هناك مركب صيد في العتمة
ومجداف ليّن ينقل رائحة القدّاح عبر النهر
واصوات خافتة تأتي من الكرخ
وبدا لي ان هذا كلّه تنفّس
مالا اراه وقد اجتمع...

فنهضت وتلفتّ حولي
فاذا انا وحدي وامامي النهر
وفيه جاريتان سودا ء وبيضا ء
وكنت اذا نمت أو سهوت يأتي ويجلس أمامي ويحدثني فأنصت ونبقى كذلك حتى يمسح بيديه على وجهي فأفيق وقد انتقلت من ارض الى ارض ومن وقت الى وقت ...
الى أن بلغت ما بلغت في تلك الليلة على ضفة دجلة وفيه الجاريتان
فادركت ما انا فيه وتشوقت لمن فارقت

فقلت في ذلك:

ارتب سرك للعالمين وأفضح امري على الغارب
واشعل ناراً من الياسمين واحلم خلف الرضى الهارب

واجمع خلفك ظل الحضور وما ظل من خلسة التائب
كأني ذهابك في الذاهبين سلام الذهاب على الذاهب
ولي في اللذاذة ما لايرد وفي النوم ما لايرى صاحبي
كأني شعاعك لما تبين كانك سكري وقد دار بي
لعبت ودورت روح الحياة كما ترتجى لعبة اللاعب
وأطلقت خيلاً من المرسلات وركبت شرباً على الشارب
فما لي عليك وقد جيء بي كما جيء بالغلب للغالب
ومالي سواك وقد طيف بي طواف الرضيّ على الواهب

ثم اصعدته في دعائي وافضت في ذكر فضله عليّ وقد حضرني قوله لي وهويهّم بوداعي:

اما ذاك الذي لم تسألني عنه
فهو سرّك الذي لك دون غيرك
وليس لي به شأن
ولا اعينك عليه
ولا اخرجك منه

وكنت سألته في كل شيء سواه

فقد أدبني
حين جلست صغيراً بين يديه
وكان يعيد علي القول ثلاثاً
قبل صياح الديك
فانصت
ثم اعيد
وفي الثالثة ازيد عليه



مختارات

بابلو نيرودا:
عارية، زرقاء، كليلة في كوبا

«الشعر هو دوماً فعل سلم. يولد الشاعر من السلام كما يولد الخبز من الدقيق».

هكذا يقول بابلو نيرودا، في مذكراته التي تعد واحدة من روائع ما كتب من مذكرات عبر العصور.

ترك هذا الشاعر العظيم، بروحه المفعمة بحب الحياة والإنسان، وبموهبته النادرة المثقفة، بصمات حارّة على حركة الشعر في العالم، وعلى الرؤية الإنسانية الشاملة لمفهوم الشعر وأهميته. وعبر أعماله العديدة التي تقلبت بين شعر ونثر، وتلونت بين غموض موحٍ ووضوح مثير، استطاع مزج الحسّي المباشر والمعاش بالمخفيّ والمكنون، ومزاوجة الفعل بالحلم، بنَفَسٍ تردّدَ بين الغنائي والملحمي، مستلهماً جمالياته من تأمل الوجود الطبيعي والوجود البشري، بكل ما ينطوي عليه هذان من أسرار وعذابات.

ولقد ألهبت الحياة الصاخبة، المليئة بالأحداث والتجارب التي عاشها الشاعر، أحاسيسه، ووسمت شعره بهذا العنفوان المندفع بشهواته، والذي نلمسه (بل ونشمّه ونذوقه..) في مجمل قصائده وكتاباته.

ولنصغ إليه متحدثاً عن رؤيته لماهيته كشاعر: «على الشاعر أن لا يكرر نفسه، فهو منتدب لأمر جلل: النفاذ إلى الحياة وجعلها نبوية. على الشاعر أن يكون كائناً أسطورياً. وما هو الشعر إن لم يساعد على الأحلام!».

القصائد المترجمة هنا هي من مجموعة «مائة سونيتة حب» التي كتبها عام ١٩٥٧ وأهداها لحبيبته وزوجته ماتيلدا، ملتزماً في كتابتها نظام السونيتة الشعري الكلاسيكي، مع بعض التصرف، حفاظاً على روح الدفقة الشعرية. وتعد هذه السونيتات من عيون شعر الحب في اللغات كافة.

ولا بد من الإشارة هنا الى أن ترجمة لهذه السونيتات كانت قد صدرت في مطلع السبعينيات من القرن المنصرم، عن دار نشر لبنانية، تحت عنوان «مائة قصيدة حب» وبتوقيع محمد عيتاني. غير أنها ترجمة تشكو، لكل من اطلع عليها، من عدم قدرتها على القبض على روح النص الأصلي، ومن فقدانها لروح الشعر في اللغة المنقول إليها، إضافة الى تصرف المترجم بعدد وانتظام أسطر السونيتة، وتحويره لكثير من الصور الشعرية، سهواً

في بعض الأحيان، وعمداً في أحيان أخرى.

الأمر الذي حفزني، أنا المعجب بهذه السونيتات منذ زمن، إلى ترجمتها ترجمة كاملة، مراعياً قدر استطاعتي خصوصية جمالية النص في شكله-السونيتة-ومحافظاً، جهدي، على حرارة شعرية صوره وانفعالاته، بانادياحاتها وظلالها.

وقد اعتمدت في ترجمتي على الترجمة الانكليزية التي حققها Stephen Tapscott والصادرة عن جامعة تكساس في طبعتها الثامنة عام ١٩٩٦(المترجم).

ما أمسكتُ لَيْلَكِ، أو هواءَكِ، أو فَجْرَكِ،
ترابك فحسب، الحقيقة الثمرّية في قطوفها ،
التفاحات التي تفاخر أنها تشرب عذبَ الماء،
الصلصال والراتنج من أرضك حلوة العبق.

من كونيكمالي حيث تفتحت عيناك
إلى فرونتيرا حيث صُنعتْ قدماك من أجلي،
أنت صلصالي الداكن المألوف:
وحين أمسِكُ وركيك، فإنني أمسِكُ بالقمح في حقوله.

يا امرأة من أراكو، لعلك لا تدركين
كيف أني، من قبل أن عرفتك، نسيت قبلاتك.
لكن قلبي مضى مستذكراً فمك-وأنا مضيت

ومضيت قاطعاً الطرقات كرجل جريح،
حتى أدركت، يا حبي، أن مكاني
أجده في أرض القبلات والبراكين.

تائهاً في الغابة، اقتطعت غصناً قاتماً
وأدنيت حفيفه من شفتيّ الظامئتين:
ربما كان صوت مطر يبكي،
أو جرسٍ مشقّق، أو قلب ممزّق.

ثمة شيء آتٍ من البعيد: بدا لي
عميقاً مستسرّاً، متوارياً بالتراب،

صرخة مكتومة بفصول خريف هائلة،
بأوراق نديّة داكنة نصف مفتوحة.

مستيقظاً من غابته الحالمة هناك، عسلوج شجرة البندق
غنّى تحت لساني، دافقاً أريجه
ليتصعّد إلى عقلي الواعي

كما لو كانت الجذور التي خلّفتها ورائي
تندهني، وكذلك الأرض التي أضعتها في طفولتي-
ثم إني توقفت، مجروحاً بالعطر الجوّال.

امرأة مكتملة، تفاحة لاحمة، قمر شهواني،
رائحة عشب بحري زخمة، طين وضوء في حفلة مساخر،
أي وضوح سرّي يتكشف بين عموديك؟
أي ليل غابر يلمسه المرء بحواسّه؟

آه، الحب ارتحال في الماء والنجوم،
في الهواء الغريق وعواصف الطحين؛
الحب صليل بروق،
جسدان مقهوران بعسل واحد.

قبلةً قبلةً أرتاد أبديتك الصغيرة،
تخومك، أنهارك، قراك المملمة،
فيما نار أعضائك الحميمة-المتحولة، اللذيذة-

تزلق عبر مسارب الدم الضيقة
إلى أن تنصبّ، عجلى، مثل قرنفلة ليلية، وتكون:
ولا يبقى، في العتمة، غير ومضة ضوء.

نحتّ فمك، نحتّ صوتك، وشعرك.
صامتاً جائعاً أجوس عبر الطرقات.
الخبز لا يسدّ جوعي، الفجر يمزقني، أقضي نهاري

متتبعاً وقع خطاك المسائية.

أجوع إلى ضحكتك الملساء،
إلى يديك اللتين بلون غلالٍ شرسة،
أجوع إلى الشحوب الحجري لأظافرك،
أودّ لو آكل جلدك مثل لوزة ناضجة.

أود لو آكل شعاع الشمس المتوهج في جسدك البديع،
لو آكل أنفك الملوكي في وجهك المتكبّر،
أود لو آكل الظل المتلاشي على رموشك،

وها أنا أتسكع جائعاً، أتشمم الشفق،
مفتشاً عنك، عن قلبك الحارّ،
مثل كوجر في أراضي كويتراتو القاحلة.

عرفتك الأرضُ منذ أزل بعيد،
مكتنزة كما الخبز، كما الخشب،
أنت قوامٌ مُعَنْقَدٌ من اللبابات الصرفة؛
لك وقار الأكاسيا، وثقل الخضار الذهبية.

أعرف بوجودك، ليس فقط لأن عينيك تحلقان مفتوحتين وتذرذران ضوءهما على الأشياء، مثل نافذة مشرعة-ولكن أيضاً لأنك اتخذت هيئة الصلصال، وشُويت في تشيلان، في فرنٍ ذاهل من الطابوق.

الكائنات كالهواء تتبدد، كالماء، كالبْرد.
ملتبسة هي، تلاشيها أدنى لمسة من الزمن،
كما لو تفتتت غباراً من قبل أن تموت.

ولكننا، أنت وأنا، مثل صخرة سنسقط في القبر:
شكراً لحبنا الذي لن يضيع هباء أبداً،
فالأرض به ستواصل الحياة.

أنا لا أحبك كما لو كنت وردة ملح، أو حجر توباز،
أو سهماً من القرنفل أطلقته النار.
أحبك كما تُحَبُّ سرّاً تلك الأشياء الغامضة
الممتدة بين الظلال والروح.

أحبك كتلك النبتة التي ما أزهرت قط
ولكنها تحمل في داخلها ضوء أزهارها المحتجبة.
شكراً لما يفوح به حبك من عبق صُلب
يصّاعد من الأرض، ويحيا غامقاً في جسدي.

أحبك من دون أن أدري كيف، أو متى، أو من أين.
أحبك هكذا مباشرة، بلا تعقيدات أو كبرياء؛
وأحبك لأني لا أعرف أسلوباً آخر

غير هذا: حيثما لا يوجد أنا، أو أنت،
كأن يدك التي على صدري هي يدي،
كأن عينيك تغمضان حينما أسقط في النوم.

حبيبتي القبيحة، أنت كستناءة شعثاء.
حسنائي، أنت جميلة كالريح.
قبيحة، فمك كبير، يكفي ليكون اثنين.
جميلة، قبلاتك منعشة مثل بطيخة طازجة.

قبيحة، أين ترى تخفين نهديك؟
هزيلان هما، مثل ملعقتي قمح صغيرتين.
لَيَروق لي أكثر أن أرى قمرين على صدرك
أو برجين ضخمين فخورين.

قبيحة، حتى البحر لا يحوي أشياء مثل أظافر قدميك.
جميلة، زهرةً زهرةً، نجمةً نجمةً، موجةً موجةً،
هكذا، يا حبيبتي، أفصل مفاتن جسدك.

قبيحتي، أحبك من أجل خصرك الذهبي،
جميلتي، أحبك من أجل تغضنات جبينك.
حبيبتي، أحبك من أجل وضوحك، من أجل غموضك.

كم مرة أحببتك، يا حبيبتي، من دون أن أراك أو أتذكرك–
من دون أن أتنبّه فألمحك وأعرفك، زهرة جانطيانا
نبتت في غير أرضها، يسعفها قيظ الظهيرة،
وأنا لا تستهويني غير رائحة القمح.

وقد أكون رأيتك، أو تخيلتك ترفعين كأس نبيذ
في أنغول، تحت ضياء قمر صيفي؛
أم تراك كنت خصر ذلك الجيتار الذي دندنت عليه
خفية، فدوّى دويّ بحر هائج؟

أحببتك من دون أن أعرف، وتقصّيت ذكراك.
اقتحمت بيوتاً كي أسرق صورتك،
وأنا السابق في علمي كيف تبدين. وحين بغتةً

كنت هناك ولمستك، توقفت حياتي:
كنت أمامي بكامل هيمنتك وسلطانك مثل ملكة:
مثل حريق يبتلع الغابات، واللهب طوع بنانك.

عارية، بسيطة أنت كإحدى يديك،
ملساء، أرضية، صغيرة، شفافة، ملتمّة:
لديك خطوطُ قمَرٍ، ومَمَرَّاتُ تُفَّاح:
عارية، نحيلة أنت مثل حبة قمح عارية.

عارية، زرقاء أنت مثل ليلة في كوبا؛
لديك كروم ونجوم في شعرك؛
عارية، رحبة أنت وصفراء
مثل صيف في كنيسة ذهبية.

عارية، صغيرة أنت كبعض أظافرك-
مقوسة، مصقولة، وردية، إلى أن يولد النهار
وتنسحبي إلى العالم السفلي.

كما لو أسفل قناة طويلة من الثياب والأعمال اليومية:
يخفت نورك الباهر، يرتدي ملابسه-يسقط أوراقه-ويعود يداً عارية من جديد.

لك شَعر في كثافة أشجار الصنوبر في الأرخبيل،
وجلد عملتْ دهور الزمان على صنعه،
أوردة عرفتْ بحاراً من شجر الغابات،
ودمٌ معشوشبٌ قطّرته السماء في الذاكرة.

لا أحد سيستعيد قلبي المفقود
من بين كل تلك الجذور، من وهج الشمس النضر المرير
المتناسل على صفحة الماء.
هناك يعيش الظل الذي لا يتبعني.

من أجل هذا طلعت أنت من الجنوب كجزيرة
محتشدة ومتوّجة بالريش والأشجار:
ولقد شممتُ أريج تلك الغابات المتدافعة،

والتقطت العسل الأسود الذي وجدته في الأحراج؛
على وركيك لمستُ البتلات المبهمة
تلك التي ولدت معي، تلك التي شكّلت روحي.

طارت يدك من عينيّ إلى النهار.
تقدم الضوء وتفتّح مثل حديقة ورد.
الرمل والسماء خفقا مثل خلية نحلٍ
قصوى، منحوتة في الفيروز.

مَسّت يدُكِ مقاطع كلمات رنّت كالأجراس،
مَسَّتْ كؤوساً، وبراميل طافحة بزيت أصفر؛

بتلات أزهار، ينابيع، وفوقَ كل ذلك، مسّت الحب،
الحب: يدُك النقية، حارسةً مغارف الطعام.

المساء انقضى. والليل دسّ، خفيةً،
أغشيته السماوية إلى رقاد الرجل،
وأطلقت شجيرة الرحيق رائحتها الحزينة الوحشية.

ثم إن يدك رفرفت، وطارت عائدة من جديد
ضمت جناحيها، وريشها الذي حسبته ضائعاً
فوق عينيّ اللتين ابتلعتهما العتمة.

لبيتك صوت قطارٍ يعبر الظهيرة،
نحلٌ يطن، قدور تصدح،
الشلال يفهرس أعمال الرذاذ الخفيف،
ضحكتك تغزل تهدّجها شجرةَ نخيل.

مثل فتى قروي يصل ببرقية مغرّدة،
ضوء الجدار الأزرق يحدث الحجارة، وهناك-
متسلقاً التلة، عابراً بين شجرتي التين بصوتهما الأخضر-
يأتي هوميروس منتعلاً خفّيه الكتومين.

لا صوت للمدينة هنا، لا فم، لا شيء
بالغ الفظاظة، لا سونيتات، لا صرخات أو زعيق سيارات،
هنا انتظام ساكن فحسب للشلالات والسباع

وهنا أنت-تنهضين، تغنين، تركضين، تمشين، تنحنين، تزرعين، تخيطين، تطهين، تدقّين، تكتبين، تعودين-أم تراك رحلت بعيداً؟- (سأعلم عندئذ أن الشتاء قد حلّ).

تقصيت لمحة منك بين الأخريات جميعاً،
في نهر النساء المتموّج الدافق،
في الجدائل، في العيون المغضية خفراً،
في الخطوة الرشيقة التي تزلق، مبحرة في الزبد.

ويخطر لي، بغتة، أن بإمكاني وصف أظافرك-
المستطيلة، الذكية، بنات أخت الكرز-:
ثم ها هو شعرك يعبر، ويخطر لي
أنني أراك في صورة نارٍ عظيمة، تشتعل في الماء.

بحثت، ولكن ما من واحدة لها إيقاعك،
لها ألقك، النهار الظليل الذي جئت به من الغابة؟
ما من واحدة لها أذناك المنمنمتان.

تامّة أنت-متقنة-وكل ما فيك فريد
وهكذا أمضي، معك أراني أطوف، في هوى
المسيسيبي الرحب، باتجاه بحر أنثوي.

كوتابوس يقول إن ضحكتك تهوي
هُويَّ نسرٍ من برجه الحجري. وهذا حق،
يا ابنة السماء، أنت تشرخين العالم
وأوراقه الخضراء، بصاعقة واحدة من وميضك:

تنقضّ، وتُرعِدُ ألسنة الندى،
ومياه الماس، والضياء بنحله المتواثب.
وهناك حيث عاش الصمت ذو اللحية المستفيضة،
قنابل ضوء صغيرة تنفجر، فتكون الشمس والنجوم،

وتتنزّل السماء بليلها الأليل الكثيف،
تتوامض الأجراس وأزهار القرنفل في نور البدر،
وتخبّ خيول صانعي الأسرجة.

لأنك صغيرة ملمومة، دعيها تشقّ،
دعي شهاب ضحكتك يطير:
كهربي الأسماء العادية للأشياء!

تذكرني ضحكتك بشجرة
مصدوعة بضربة برق، بمكيدة فضية
تسقط من السماء، تغلق الذؤابة
وبسيفها تشطّر الشجرة.

ضحكة كضحكتك التي أحب، تلدها
أوراق النباتات فحسب، وثلوج الأراضي العالية،
ضحكة الهواء التي تنفجر حرّة على تلك الذرى،
أيتها الأعز، يا إرثاً أروكانياً.

يا امرأتي الجبلية، يا بركاني الصافي من تشيلان،
اشطري بضحكتك الظلال،
اشطري الضياء والصباح وعسل القمر:

العصافير بين الأوراق سوف تتقافز في الهواء
حين تخترق ضحكتك، مثل ضوء متهوّر،
شجرة الحياة.

تغنين، يقشّر صوتك أغلفة حبوب
النهار، تغنين مع الشمس والسماء،
أشجار الصنوبر تنطق بألسنتها الخضراء،
وطيور الشتاء تطلق صفيرها.

يملأ البحر قبوه بوقع الخطى،
بالأجراس، بالسلاسل، بالأنين،
بقرقعة الأدوات المعدنية،
وصرير عجلات العربات.

ولكنني لا أسمع سوى صوتك، صوتك
المحلّق بدقة وأزيز سهم،
والساقط بمهابة مطر.

صوتك يبعثر السيوف العالية
ويعود محملاً بالبنفسج
ويصحبني عبر السماوات.

مخضلّة بمياه آب التمعت الطريق
كما لو اقتُطعت من بدر،
أو كضوء تفاحة كامل
يخترق قلب ثمرة خريفية.

الضباب، الأرض الفضاء، أو السماء، شبكة النهار المبهمة
تنتفخ بأحلام باردة، بضجيج وأسماك،
بخار الجزر يهاجم اليابسة،
والأوقيانوس يرتعد فوق بحر تشيلي.

كل شيء ملتزٌّ كمعدن، تتوارى
أوراق الشجر، ويكتم الشتاء ذراريه،
ونحن، العميَ الوحيدين، وحيدون بلا انتهاء.

عرضة لعبور الحركة الصامت،
للتوديع، للإقلاع، للطريق
وداعاً، سقطت دمعة الطبيعة.

اليوم هو اليوم، بثقل كل الزمن الفائت،
بأجنحة كل ذلك الذي سيصير غداً،
اليوم هو جنوب البحر، عمر الماء القديم،
بنية اليوم الجديد.

بتلات اليوم المنصرم تتجمع على فمك،
مرفوعة إلى الضوء أو إلى القمر،
والأمس يخبّ هابطاً ممرّه المظلم
كي نتمكن من تذكر وجهك الذي مات.

اليوم والأمس والغد تمضي،
مأكولة، مستهلكة في يوم واحد مثل ربلة ساق محترقة؛
فيما ينتظر قطيعنا بأيامه المعدودة.

غير أن الزمن في قلبك نثر طحينه،
وحبي من صلصال تيموكو بَنى لك فرناً:
يا خبز روحي اليومي.

ضمّي، في الليل، قلبك إلى قلبي، ليتسنى لهما معاً،
فيما يرقدان، هزيمة الظلمات
مثل طبل مزدوج في غابة، يقرع
ضد جدار الأوراق المبللة الكثيف.

سَفَرٌ ليليّ، لهب الهجعة الأسود
ذاك الذي يقصّ خيوط عناقيد الأرض،
دقيق دقة مواعيد قطار يسوق في اندفاعه
الظلال والحجارة الباردة، بلا انتهاء.

لأجل هذا يشدني الحب إلى حركته الأنقى،
إلى الثبات النابض في صدرك
بأجنحة بجعة ترفرف تحت الماء.

وكي يتمكن نومنا من الإجابة على كل أسئلة
السماء المليئة بالنجوم، بمفتاح واحد،
بباب وحيد، موصد بالظلال.

حبيبتي، لقد عدت من السفر والأحزان
إلى صوتك، إلى يدك المتطايرة فوق أوتار الجتيار،
إلى النار التي تعترض الخريف بالقبلات،
إلى الليل الدوّار عبر السماوات.

أطالب بالخبز والسيادة للجميع،

أطالب بأرض للعمال الذين بلا مستقبل.
وليُحرم الراحة كل من يترقب دمي أو أغنيتي!
ولكني لن أتخلى عن حبك، إلا بالموت.

اعزفي، إذن، فالس القمر الهادئ،
وأغنية البحارة على جيتارك الذائب،
إلى أن يتدلى رأسي مثقلاً بأحلامه.

لأن أرق حياتي كله قد حاك
هذا الملجأ في البستان حيث تعيش يدك وتطير،
ساهرة على ليل المسافر النائم.

فيما نوصد هذا الباب الليليّ، يا حبيبتي،
تعالي نتجول معاً عبر الأمكنة المتخيّلة.
اغمضي أحلامك، يا حبي، ادخلي عينيّ بسماواتك،
وانتشري في دمي مثل نهر فسيح.

وداعاً لضوء النهار الفظ، الذي نقّط
في كيس خيش الماضي، يوماً بعد يوم.
وداعاً لكل أشعة الساعات أو البرتقالات.
أيها الظل، يا صديقاً يزور غبّاً، أهلاً!

في هذا المركب، أو الماء، أو الموت، أو الحياة الجديدة،
نحن متحدان ثانية، راقدان، منبعثان:
نحن زواج الليل بالدم.

لا علم لي بمن يحيا أو يموت، من ينام أو يصحو،
لكني أعلم أنه قلبك من يوزّع
نعميات الفجر كلها في صدري.

ما أطيب أن أحسّك قربي في الليل، يا حبيبتي،
محجوبة بنومك، ليليّة بمعنى الكلمة،

بينما أنهمك أنا بفكّ ارتباكاتي
مثل شباك متداخلة

غافلاً يمخر قلبك عباب الأحلام،
لكن جسدك يتنفس، متهتكاً،
يبحث عني من دون أن يراني، ويتمّ رقادي،
مثل نبتةٍ تتكاثر في الظلام.

حين تنهضين مفعمة بالحياة، في غد، ستكونين امرأة أخرى:
لكن شيئاً ما يتبقى من تخوم الليلةً الضائعة،
وخارج ذلك الوجود واللا شيء سنتلاقى،

شيء ما يشدّ أحدنا إلى الآخر في ضوء الحياة،
كما لو أن ميسم الظلمات
وسَمَ مخلوقاته السرّية بالنار.

أحسب أن الزمن الذي أحببتني فيه
سوف ينقضي، ويخلفه زمن آخر كئيب؛
جلد آخر سوف يكسو العظام ذاتها؛
عيون أخرى سوف تشهد الربيع.

لا أحد من أولئك الذين حاولوا تقييد الوقت-
أولئك الذين تاجروا بالدخان،
البيروقراطيين، رجال الأعمال، العابرين-لا أحد منهم
سيمكنه مواصلة السير مضطرباً في حباله.

الآلهة القساة لابسو النظارات سوف يزولون،
أكلة اللحوم غزيرو الشعر مع كتبهم،
والبراغيث الصغيرة الخضراء وطيور الـPitpit

وحينما يعاد غسل الأرض من جديد،
عيون جديدة سوف تولد في المياه،

وسيمرع القمح بلا دموع.

ترجمة: طاهر رياض

أراكو Arauco: بلدة حدودية كثيرة الأمطار والعواصف، الى الجنوب من تيموكو، نشأ فيها نيرودا.

أنغول Angol: عاصمة مقاطعة ماليكو Malleco، إلى الجنوب من تشيلان.

ايسلانغرا Isla Negra: منذ العام ١٩٣٩ امضى نيرودا معظم وقته في ايسلانغرا، وسط تشيلي، في منزله المطل على البحر. وفي عام ١٩٥٥ انتقل مع ماتيلدا للإقامة في منزل بناه هناك.

تشيلان Chillan: مسقط رأس ماتيلدا، منطقة كثيرة الجبال والبراكين، تقع إلى الجنوب من سانتياغو.

فرونتيرا Frontera: منطقة حدودية بركانية مغطاة بالثلوج، قضى فيها نيرودا شطراً من طفولته.

تيموكو Temuco: مدينة أسسها في نهايات القرن التاسع عشر الهنود الأروكانيون.

طالطالة Taltal: ميناء صغير.

لوتا Lota: مقاطعة ومدينة تبعد خمسين ميلاً عن تشيلان، على شاطئ الباسيفيك. تشتهر بوفرة أعشابها البرية وبمناجم الفحم.

كويتراتو Quitratue: اسم يطلق على منطقة صغيرة اشتهرت ببراكينها، وهي الآن مغطاة بالجليد.

كونيكمالي Quinchimali: بلدة صغيرة على أطراف تشيلان، إلى الجنوب من سانتياغو، تشتهر، مثل تشيلان، بتربتها الصلصالية وبفخارها الأسود.

كوتابوس Cotapos: موسيقار تشيلي، اشتهر بحكاياته ونوادره، كان صديقاً لنيرودا في سانتياغو.



خلاف على ملح الطعام

محمود شقير

لم يتوقع عبد الودود أن ينشب خلاف بينه وبين زوجته في مثل هذا الوقت من رحلة العمر. اعتقد أن تفاهماً راسخاً نشأ بينه وبينها على امتداد سنوات طويلة قضياها معاً. بهية، زوجة عبد الودود فوجئت هي الأخرى بما وقع، لاعتقادها أن لا شيء يمكنه أن يفسد العلاقة بينها وبين زوجها الذي عاشت معه الحلوة والمرّة كما يقال. والسبب متعلق أساساً بخلاف على ملح الطعام. عبد الودود يعتبر هذا الخلاف جوهرياً وله مساس بأمنه وسلامته، وبهية تعتبره خلافاً سخيفاً لا يستأهل أي اهتمام.

عبد الودود له رأيه الخاص الذي لا يتزحزح عنه، ذلك أنه منذ اعتقال الرئيس العراقي السابق صدام حسين، وهو يعيش كابوساً لا يُحتمل. قالت له بهية غير مرة: أمرك عجيب يا عبد الودود! على بال مين انته يا آدمي! يغضب عبد الودود من أسلوبها الفج في التعبير عن رأيها، يمتنع عن الكلام معها يومين أو ثلاثة أيام، ويحاول بالشرح المستفيض أن يوضح لها من هو زوجها عبد الودود. يدخل معها في سجال متشعب، طالباً منها أن تجلس في رأس الرئيس بوش لكي تراه على النحو المطلوب. ولكي يقرّب المسألة العويصة من ذهنها البسيط، (لأن من غير المعقول أن تتكهن برأي الرئيس في زوجها دون مفاتيح مناسبة)، فقد ذكّرها بحقيقة أنه ذهب قبل عام في وفد من فلسطين إلى بغداد، ضم شخصيات اجتماعية وعدداً من المشتغلين في الحقل السياسي، للتعبير عن تأييدهم للرئيس وإصرارهم على عدم التخلي عنه تحت أي ظرف! (لأن الدم لا يمكن أن يصير ماء) وحيث أن عبد الودود لا يصنف نفسه ضمن المشتغلين في الحقل السياسي، فإنه يكتفي بالوصف الذي أغدقته عليه الصحف ومحطات التلفزة، باعتباره من الشخصيات الاجتماعية. يتأمل وجه زوجته بنظرات فيها ظفر واستعلاء، ويسألها: والآن، كيف تظنين أن الرئيس بوش سينظر إليّ؟ تظل الزوجة صامتة حائرة لا تجيب، ويتطوع عبد الودود بالإجابة نيابة عنها: المسألة واضحة يا بهية ولا تحتاج إلى تفكير زائد، فأنا إرهابي، ولا يُستبعد أن توجه لي تهمة امتلاك أسلحة الدمار الشامل، التي تهدد أمن أمريكا والعالم!

محمود شقير، قاص وكاتب فلسطيني – القدس

عند هذه النقطة من السجال، يتجه عبد الودود فوراً إلى المطبخ والحمام، ومعه كيس كبير من البلاستيك، يبدأ عملية غربلة دقيقة لمحتويات المطبخ والحمام، أمام عيني زوجته وعلى وقع إجاباتها المواربة التي لا تخلو من تذمر:

ــ ما هذا يا بهية؟

ــ كبريت يا عبد الودود، لا بيت في الحي يخلو من الكبريت!

يقذف دزينة الكبريت داخل الكيس وهو يعلق:

ــ بالنسبة لي، الأمر مختلف يا بهية، ولا واحد من أهل الحي زار الرئيس! أنا زرته.

ــ يعني خربت الدنيا إذا زرته!

ــ وما هذا يا بهية؟

ــ معجون لتنظيف الصحون والطناجر! وهذا كمان خطر؟

ــ يا سلام! طبعاً خطر، هذا معجون كيماوي!

ــ وما هذا الذي في خزانة الإسعاف؟

ــ هذا يود! اشتريته لمّا طلع لك دمّل في قفاك.

ــ اليود مادة كيماوية. (وبعد لحظة) أنا طلع لي دمل في قفاي؟

ــ والا أنا اللي طلع لي! نسيت؟

ــ وما هذا؟

ــ شَرْبة ملح انجليزي!

ــ أف والعياذ بالله. يصنعون المواد الخطرة ثم يحملوننا مسؤوليتها!

ــ وهذا الذي في الحمام؟

ــ مسحوق غسيل للغسالة! شو فيه خطر هذا؟

ــ أف! كل الخطر! مسحوق كيماوي.

يمتلئ الكيس بمواد كيماوية ومساحيق وزجاجات فيها أدوية وسوائل، ويعود عبد الودود إلى التدقيق مرة أخرى في محتويات المطبخ للتأكد من أنه لم ينس شيئاً من المواد التي تصنف في باب ما يمكن استخدامه لإنتاج أسلحة الدمار الشامل، أو الدخول في تركيبتها التي لا يعرف عبد الودود عنها شيئاً. يعثر على كيس ورقي مدحور بمهارة في زاوية إحدى خزائن المطبخ، يرمي نظرة ساخرة نحو زوجته اعتقاداً منه أنها تخفي عن ناظريه بعض المواد الخطرة، وللإيحاء لها بأنه بارع في التفتيش، لا يقل براعة في ذلك عن هانز بليكس ومحمد البرادعي. يقبض على الكيس ويسأل:

ــ وما هذا يا بهية؟

ــ كيس ملح، هذا ملح نرشه على الطبيخ!

يهم عبد الودود بقذف الملح داخل الكيس البلاستيكي، تتلقفه زوجته قبل أن يستقر داخل الكيس، تحتج بصوت نزق:

ــ مالك انت! بتفكره ملح بارود!

ــ اسمعي! أنا بدي الرئيس بوش يكون مبسوط مني! فاهمة!
ــ جهنم وراك وورا الرئيس بوش! وهاي أنا بقول لك: إياك تمد إيدك على الملح! سامع!
احتدم الخلاف بين عبد الودود وزوجته، وتحت وطأة هذا الخلاف، كتب رسالة منمقة من عشرة أسطر إلى برنامج «منبر المشاهدين» الذي تبثه إحدى الفضائيات مرة كل أسبوع، وضع في الرسالة كل خبرته في كتابة موضوعات الإنشاء، وللحقيقة، وإنصافاً لعبد الودود، فليست هذه هي المرة الأولى التي يتوجه فيها إلى هذا البرنامج الذي تشرف عليه فتاة شابة بارعة الجمال. شارك عبد الودود قبل ذلك في هذا البرنامج، وقرأ على المشاهدين العرب من المحيط إلى الخليج خاطرة كتبها بمناسبة يوم المعلم. قرأ الرسالة كلها دون مقاطعة من المذيعة الشابة أو من غيرها، كما أن اسمه ظهر على الشاشة أثناء تلاوته لخاطرته التي أنهاها ببيت الشعر المعروف: قم للمعلم وفّه التبجيلا! شكرته المذيعة بكلام عذب زادته عذوبةً شفتاها وهما تتلفظان باسمه، فلم ينم عبد الودود تلك الليلة، اعتقد جازماً أن المذيعة وقعت في غرامه دون أن تراه! ويا للمفارقة! هو يراها ويعجب بفتنتها وهي لا تراه وإنما تكتفي بالتلفظ باسمه، ويبدو أن اسمه، بما له من وقع خاص ومن جَرْس ورنين، أوقع في قلبها حباً من ذلك النوع الذي يأتي من أول لفظة! (ثمة حب من أول نظرة، فلماذا لا تتنوع المسالك المفضية إلى الحب)! وما عليه سوى المواظبة على الاشتراك في هذا المنبر الرشيق، لعله يحظى بالمزيد من إعجاب المذيعة، ولعله كذلك، يكرس نفسه مع مرور الزمن باعتباره واحداً من أبرز المشاهدين العرب، وفي ذلك ما فيه من البرستيج والشهرة وعلوّ الشأن!
قضى يومين وهو في حالة خصام مع زوجته، استثمرهما في التدرب على قراءة الرسالة بأسلوب رصين، وقضى يومين آخرين وهو ينتظر على أحرّ من الجمر موعد البرنامج المنتظر. تنفس الصعداء حينما شاهد المذيعة الفاتنة تظهر على ملايين المشاهدين العرب بزي خمري يكشف نحرها الرقيق ورقبتها الطويلة الأنيقة! اعتقد دون مواربة أن رسالته السابقة مارست عليها سحراً تظهر دلائله دون حاجة إلى تمحيص، فقد دلها قلبها على أن ثمة من يبدي إعجاباً بها يصل درجة سامية من درجات الحب، لذلك لم تبخل عليه بأخذ زينتها على أكمل وجه لإدخال مزيد من المتعة إلى نفسه المعذبة، استعذب عبد الودود منظرها الآسر وشعر بالغيرة في الوقت نفسه! (من حقه بالطبع أن يشعر بالغيرة لظهور فتاته أمام هذه الحشود الكبيرة من المشاهدين على هذا النحو المثير)
انكب على الهاتف يدير أرقامه المطلوبة مدة نصف ساعة، سمع بعدها صوت المذيعة الشابة:
ــ آلو! مين معي؟
ــ عبد الودود محمد، من مدينة الحب والسلام!
ــ أهلاً بك يا أخ عبد الودود، (أخ)! أتحفنا بما لديك.
ــ أيتها العزيزة أميمة! (العزيزة وليست الأخت)! رسالتي إليك وإلى المشاهدين العرب، تتمحور حول ملح الطعام وعلاقته بأسلحة الدمار الشامل!
شرع عبد الودود في قراءة رسالته التي اتسمت بالطول والاستطراد، واشتملت في الوقت نفسه على إيحاءات بعضها خفي وبعضها مكشوف عن مشاعره تجاه المذيعة نفسها، عبّر عنها في البيت التالي من الشعر العربي القديم:كليني لهمٍّ يا أمَيمةُ ناصبِ... وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ.

بدا الملل واضحاً على محيا المذيعة بسبب إصرار عبد الودود على تطفيش المشاهدين كما يبدو، أحكمت قبضتها من جديد على زمام البرنامج، قالت وهي تقاطع عبد الودود دون توقع منه:

ــ شكراً لك يا أخ عبد الودود، وصلت الفكرة.

غاب اسم عبد الودود عن الشاشة بجرة قلم واحدة، وذاب صوته كأنه لم يكن. امتعض عبد الودود وأدرك أن آماله تحطمت مرة واحدة. وحينما اطمأنت المذيعة إلى أنها أقصت صوت عبد الودود من مجالها الحيوي، علقت بفتور:

ــ الذي أعرفه أن لا علاقة لملح الطعام بأسلحة الدمار الشامل!

ازداد امتعاض عبد الودود، وحمد الله في سرّه لأن زوجته ذهبت إلى السرير قبل بدء البرنامج، وإلا لاتخذت من رأي المذيعة حجة تجابهه بها كلما قام بحملة تفتيش في أرجاء المطبخ، بحثاً عن المواد الخطرة لإتلافها في الحال، خوفاً من الرئيس بوش، وحفاظاً على علاقة سليمة معه! إذ ألقت حادثة اعتقال صدام حسين رعباً في قلب عبد الودود، وضاعف من هذا الرعب، الطريقة التي أظهرها الإعلام الأمريكي لصورة الرئيس السابق وهو رهن الاعتقال. الصورة قُصد بها تماماً توجيه رسائل واضحة لمن يعنيهم أو قد يعنيهم الأمر. عبد الودود صنف نفسه في قائمة من قد يعنيهم الأمر. لذلك، وتحت وطأة التأثيرات النفسية للصورة، راح الكره الذي يكنه عبد الودود للرئيس بوش بسبب سياساته المتغطرسة، يتحول إلى حب جارف.

قبل هذه الحادثة، أظهر عبد الودود ميلاً متزايداً لتحدي الأمريكان، أوهمهم بعدد من الحيل التي سرّبها إليهم بهذا الشكل أو ذاك، بأنه يمتلك قنبلة قذرة قادرة على إبادة عشرة آلاف جندي. عبد الودود فعل ذلك مدفوعاً بحافزين اثنين، الأول: ردع الأمريكان وتخويفهم وكسب المعركة معهم دون إراقة قطرة دم واحدة، والثاني: دخول التاريخ فيما إذا جازف الأمريكان بمهاجمته! عبد الودود لا يمتلك أية أسلحة فتاكة يواجه بها الأمريكان، لكنه سيحظى بمكانة مرموقة على صفحات التاريخ، حينما يُسجل له، قيام مائة ألف جندي أمريكي بشن الحرب عليه.

بعد القبض على صدام، اختلف الحال مع عبد الودود، لأنه لا يحتمل أن يظهر على شاشة التلفاز بشعر منفوش ولحية كثة شاردة في كل اتجاه، ولا يحتمل أن تأتي فرق المارينز لتطويق بيته تحت جنح الظلام، لاعتقاله بتهمة إقامة علاقة من نوع ما مع الرئيس السابق، وبسبب حيازته بعض مواد قد تستخدم في إنتاج أسلحة دمار شامل. ولأن عبد الودود عاجز تماماً عن مواجهة جبروت أمريكا، فليس أمامه سوى الانصياع لرغباتها ومشيئتها، والتحول إلى موالاة الرئيس والثناء على سياساته، والنظر إليها باعتبارها عين الحكمة والصواب!

راح عبد الودود يقضي الليالي الطوال متأرقاً إلى جوار زوجته الغاطسة في سابع نومة، مفكراً في أسلم الوسائل لكسب ود الرئيس ورضاه، واشتط به الخيال حدّ التفكير بتقديم اقتراح للرئيس كي يعينه مستشاراً له لشؤون مطابخ العالم، وتجريدها من المواد التي قد تُستخدم لإنتاج أسلحة الدمار الشامل. المطابخ مشكلة فعلية في العالم! ألم يشاهد عبد الودود ذات مساء برنامجاً على التلفاز يحذر من خطر الغازات التي تنشرها ثلاجات المطابخ في الفضاء، والأثر الضار الناتج عن ذلك، الذي يتسبب في تخريب البيئة وتمزيق طبقة الأوزون! سيقترح عبد الودود على الرئيس إلغاء

المطابخ في العالم كله بقرار من البيت الأبيض أو من وزارة الدفاع، ومن ثم تخويل مطاعم مكدونالدز الأمريكية بتقديم وجبات سريعة بأسعار مناسبة، لسكان هذا العالم على اختلاف مشاربهم وأذواقهم! وسيجري التخلص من الغسالات وما تتطلبه من مساحيق خطرة، بتدابير مشابهة، إذ يمكن تأسيس شركة أمريكية تقوم بغسل ملابس الناس في شتى أنحاء هذا الكوكب كل يوم تقريباً وبانتظام.

أعجب عبد الودود بما توصل إليه من أفكار، ولم يجد بُدّاً من إيقاظ زوجته لكي يُشركها معه في تحمل قسط من عبء الفرح الذي ينوء به قلبه. قبّل خديها ورقبتها وصدرها السابح في العرق. قال بلهفة ورجاء:

ــ بهية، سنجد حلاً للخلاف على ملح الطعام، ولكن، أرجوك، اسمعيني حتى النهاية.

استمعت له حتى النهاية، ثم قالت بكلام غامض:

ــ نم هالحين، وفي الصباح يفرجها الله.

اعتقد عبد الودود أنها تلمح إلى شيء له علاقة بخلافهما المحتدم على ملح الطعام، ولم يعرف حقيقة موقفها إلا حينما رأى طبيب الحي قرب سريره، يفحص جسده وهو ما زال في الفراش. صاح مستغرباً:

ــ ما الذي تفعله؟ أنا لست مريضاً.

أقنعه الطبيب بعد طول جدال أنه مجهد متوتر الأعصاب، ولا بد من خضوعه لعلاج طويل قد يقتضي نقله إلى المستشفى. خاف عبد الودود وبدا مستسلماً لإرادة الطبيب، ولم يبدر منه أي اعتراض إلا حينما أخرج الطبيب كبسولة من حقيبته الجلدية السوداء، قال:

ــ خذ هذه الكبسولة الآن.

دقق عبد الودود النظر في الكبسولة ثم تلبسته حالةُ مُحاورٍ من الطراز الأول، قال:

ــ أيها الأخ الطبيب، ربنا ما شافوه بالعقل عرفوه.

ــ صحيح.

ــ إذاً، قل لي الصحيح، ما هذا؟

ــ هذا دواء للأعصاب.

ــ جيد، وما هي المواد التي يتكون منها هذا الدواء؟

ــ مواد كيماوية! هذا أمر معروف.

ــ وقعتَ أيها الطبيب، أوقعتَ نفسك بلسانك، وقعت وما حدا سمى عليك.

خبأ الكبسولة في جيب بيجامته، قفز من سريره وهو يهدد الطبيب:

ــ الآن رايح ارفع اسمك للرئيس.

ثم قالها بلغة فصيحة مدوية:

ــ الآن الآن وليس غداً، سيكون اسمك بين يدي الرئيس.

وانطلق يمشي على غير هدى في الطرقات، بعيداً عن البيت.



قصص
٢

نعي أستاذ فاضل من حي الأرمن

عدنية شبلي

لا لم تكن تلك حركة تقطيب جبين، بل انها لم تكن حركة بالمرة، إنما يتفق حاجبا أم كيفورك مع كل ما يمكن لها أن تقوله. كذلك، ارتفاع رأسها، أنفها، وشفتها العليا، كانت هي، أيضا، تبشر بإحساسها الأبدي بالتقزز. بعد أن قرعت بابي لأول مرة، هرع أوهان، الجار من البيت المقابل، يسألني:

- ماذا كانت تريد منك هذه الكلبة؟

المرة الثانية التي فعلت بها ذلك، عندما كانت مارة من أمام بيتي وهطلت فوق رأسها قطرة من المطر، فجاءت تحذرني حتى لا يبتل غسيلي المنشور على الحبل.

أما في المرة الثالثة، فقد كان الطقس جميلا. كنت جالسة في الخارج أحدق في قضبان البوابة، حين انبعث في الحوش صوت خطوات عرفت بأنها لأم كيفورك، ولأننا لم نكن نتبادل الحديث بشكل خاص، أغلقت جفنيّ كي أوفر على كلتينا عناء التحية والاشمئزاز. وهكذا عبرت خطواتها من أذني اليمنى باتجاه اليسرى فوق الممر المؤدي إلى نهاية الحوش، مبتعدة عني. ثم ربما بعد أربع خطوات، وكنت قد فتحت عينيّ بعد الثالثة، عدت أسمعها تقترب مني ثانية. فجأة قالت أم كيفورك: »مرحبا،« ثم اقتربت أكثر. ولم أفهم. سألتني إن كنت أعرف، فأجبت لا. قالت:

عدنية شبلي كاتبة فلسطينية تقيم في القدس

– لقد مات الأستاذ.

بقيت جامدة في مكاني أراقب وجهها، أمسح البعد بين عينيها وحاجبيها. وبعد شيء من الصمت أضافت:

– وذلك الذي عندي، ماذا تعتقدين؟ سيموت أيضا.

كانت تقصد زوجها. ثم اغرورقت عيناها بالدموع وارتجفتا حزنا لعدة لحظات، بينما تمتمتُ، فيما إحساس غريب يعصف بي، بأنني سأبعث بباقة ورد. أعقبت هي بأنه لا فائدة من الورد، إذ يجف. أفضل التبرع بثمن الباقة للنادي الذي تولى موضوع الدفن. أجل، فلا يوجد أقارب للأستاذ. كذلك من يرغب بتقديم التعازي عليه التوجه إلى مقر النادي، حيث سيقدّمون القهوة والكعك على روح الميت. ولقد صنعت الكعك سالبي. هي مشهورة في الحوش بإتقانها لصنع الحلويات. ثم استغربت أم كيفورك كيف أنني لم أنتبه إلى التابوت حين أحضروه في الصباح. لقد توفي يوم أمس.

بعدها استدارت وتركتني وحدي في الساحة وقد كانت الشمس حارة جدا.

أعتقد أنه لم يسبق لي أن حضرت مراسم دفن، وإن حدث، فقد نسيت ذلك تماما. أنا متأكدة أنني لم أر جثة من قبل.

بعد وقت دخلت إلى البيت وأويت إلى فراشي لعلي أغفو قليلا، لكنني لم أستطع. افتعلت النوم فقط، فيما راح صوت خطوات كثيرة، غريبة، وغير مألوفة، يغزو أذنيّ. بعضهم يستفسر عن مكان تقديم التعازي، والبعض الآخر عن مكان خروج الجنازة، وآخرون عن مكان الدفن. بينما كيران تستقبلهم جميعا وتوجههم إلى المكان الصحيح. ثم انسل إليّ لاحقا، من بين كل تلك الجلبة، صوت استدارة المفتاح في قفل باب بيت أوهان؛ أشعر بوقعه على القلب، دافئا حميما، على الأرجح بسبب تعرضه الدائم للشمس.

لقد غادر أوهان إذاً. واحد أقل يتلصص.

■ ■ ■

أوهان يسكن قبالتي وعلى يساري تسكن أم كيفورك، تفصل بيننا ساحة يخرج منها ممر يقود إلى مؤخرة الحوش إلى بيت سالبي وبيت كيران، وبينهما بيت الأستاذ. في حين أمام أبواب هؤلاء الثلاثة، توجد ساحة لا يزيد عرضها عن متر ونصف، لأن سالبي قامت بإضافة غرفة على البيت، ولهطت بعض الأمتار منها. وكيران لم تكن لتتحمل ذلك. لم تعد تستطيع. هي أولا مريضة بالأزمة، والغبرة التي أثارتها عملية البناء تلك قتلتها تماما. زد على ذلك أن المدخل إلى بيتها صار ضيقا جدا. وخانقاً. أما سالبي التي كانت حاملاً، صحيح من دون تخطيط ولكنها لن تجهض، فباتتّ بحاجة لغرفة ولو صغيرة لمولودها الجديد الثالث. فانبثق شجار عظيم بين الجارتين، فقد خلاله زوج سالبي أعصابه وضرب شقيق كيران.

كانت تلك النهاية. ذلك فوق الحد.

ولقد مضى أكثر من عام ونصف العام دون أن تتحدث الواحدة مع الأخرى. عندما يُفتح باب

إحداهما، يغلق باب الأخرى بهدوء. أما حين اقترح أوهان ذات عصر على كيران أن يصلح بين الأطراف، بكت هذه، ولم يُفتح الموضوع ثانية بعد ذلك اليوم. لكن وما أن انتهت الجنازة، حتى جاء أوهان يزف لي خبر مصالحتهما بعد هذه المناسبة، مع أنها مناسبة سيئة. ثم أخبرني كيف أنه ذهب في الساعة الحادية عشرة ليلا إلى الجريدة لنشر خبر وفاة الأستاذ حتى يعلم الجميع بموته، إذ إن النادي كان مقفلا ساعتها ولم يكن قد انتدبه أحد بعد لإتمام مراسم الدفن.

- ماذا، أذهبت إلى الجريدة في وقت كهذا؟

- حق الجار على الجار. كنت في البيجاما عندما سمعت بالخبر، فغيرتها وذهبت. لكنني بقيت في حذاء البيت.

إذاً يوجد الآن إعلان عن موت الأستاذ في الجريدة، كم لطيف.

- كيف عرفت أنت؟ من خبّركِ؟

- أم كيفورك.

فتلمظ. وتحولت حركة فمه هذه إلى تموج صار يزداد بمرور الوقت، ثم بعث بيديه كل إلى جيب، حيث راحتا تتموجان بدورهما هناك. وبتناسق وتزامن شديد، أخرج من أحد جيوبه منديلا ورقيا وردي اللون، قرّبه من فمه، وبصق. ثم طواه بسرعة وأعاده إلى جيبه الأيمن.

- أما تزالان لا تتحدثان معا؟

أجاب:

- ما لي بها؟! سلّمنا على بعضنا في الجنازة.

- يا الله منيح.

لم يجب.

- معي هي لطيفة.

- صدقيني، هذه المرأة وسخة. كلبة. لقد سقطت من عيني تماما.

- ولكن ما الذي حدث بينكما؟ طبعا إن كان مسموح لي أن أسأل..

هزّ أوهان رأسه بأسى كما لو أنه متعب من مجرد استرجاع سلسلة أحداث الماضي تلك، وقال بصوت تشوبه ذكرى ألم قديم:

- يا شيخة، كل مرة كانت تراني أنظف الدرج تأتي وتنفض السجاد فوقه، غير عابئة لا بتنظيفي ولا بالدرج. لم تتركني أفرح برؤيته نظيفا حتى آخر النهار ولو مرة. هي الكلبة لديها وردة تنظف لها، وأنا؟

نعم، أوهان رجل وحداني، ويستطيع المرء رؤية ذلك من فتحة باب بيته؛ من كل تلك الألعاب والدمى المجمعة في أكياس نايلون وموضوعة فوق الخزانة، منذ أن هربت زوجته إلى الخارج بصحبة ابنتهما الوحيدة، كما أسرّت لي كيران بصوت خفيض ذات صباح.

ثم أضاف:

- لتنصرف..

أخفضت عيني باتجاه أرضية الساحة، واضعة ابتسامة خفيفة على فمي. كان هذا كل ما هداني ربي إليه من تصرف، منذ أن قدمت للسكن في هذا الحوش، لكي أعلن عدم انحيازي لأي طرف.

أنا والأستاذ كنا الوحيدين من بين كل الجيران اللذين أصرا على عدم التدخل. هو كان. بينما أنا ما أزال. في فراشي. والوقت يمر. بصمت. حتى وردة لا تأتي ضوضاؤها اليوم من داخل مطبخ أم كيفورك.

وردة. تردد خلفه الأشعار بينما هي تجلي، وأنا أجلي، وشباك أم كيفورك المصنوع من الزجاج غامق اللون يحجبهما عني، فلا أنجح إلا بسماع صوتيهما. ثم يضحك كلاهما لأن وردة لا تعرف «من قائل هذه الأبيات؟» بينما هو، الأستاذ، يعرف.

هو، أستاذ اللغة العربية الفاضل المتقاعد منذ عشرات السنين، وهي، الأمية في ريعان الشباب، يجلسان معا في مطبخ أم كيفورك يوميا، ينشدان بصوت عال: «ألف. ألف. باء. باء. ألف باء. ألف باء. أب. باء. باء. ألف. ألف. باء. باء. باء ألف باء. باب».

هكذا، حرفا تلو الآخر، راحت الأحرف تدوي في حي الأرمن مع قدوم الظهيرة، حيث تكون وردة قد انتهت من ورديتها، إلى أن يأتي أخيرا من غرفة الجلوس أم كيفورك عبر مطبخها فنافذته، مخترقا نافذة مطبخي فالممر، مندفعا إلى أذنيّ في غرفة الجلوس، صوت الباب الذي طرقاه للتو خلفهما. هي تبتعد خطاها مغادرة الحي، بينما هو يمضي إلى بيته في خطى زاحفة، أشبه ما تكون ببرد الخشب.

لا أدري كم من الوقت مضى حين جاءت كيران تقرع باب بيتي، فتظاهرت بالنوم. غير أنها راحت تنادي اسمي بإصرار من خلف الباب، وبعد وقت صار لا بد لي من أن أرد. دخلت وجلست، متعبة منهكة، وأنا عدت إلى فراشي. قلت لها إنني لا أصدق أن الأستاذ مات، فوافقتني. ثم سألتها إن كانت تحب أن تشرب قهوة، فردت بحماس:

- لا لا، دخيلك. منذ الصبح وأنا أشرب قهوة على روح الميت.
- هل حضر الكثير إلى الجنازة؟
- ما يقارب الثلاثمائة. وكل الحارة كانت.
- أنا آسفة لأنني لم أتمكن من الحضور، ولكن تعرفين... لقد خفت.

فضحكت بالرغم منها. بسخرية؟ غير أنها قالت بأنها تتفهّم.

- سمعت أن سالبي سلمت عليك في الجنازة.
- سلّمت. الله يسلمها!

وتنهدت قاذفة بما تجمع لديها من سخرية إلى هواء الغرفة، ثم أكملت:

- والله.. والله.. ماذا أقول لك؟ طوال حياتي وأنا أعيش باحترام، لم أرفع صوتي على أحد ولم يرفع أحد صوته عليّ.

– كلنا نعرف بأن الحق عليها ، وهي نفسها تعترف بذلك. لكن يجب أن نسامح أحيانا. ما حدث حدث.

– أتعرفين؟ في الصبح، حين أحضروا التابوت لأخذ الأستاذ ، والله بقوا أكثر من ساعة يحاولون إدخاله إلى البيت. ماذا تعتقدين؟ لقد صار الممر ضيقا جدا. وخانق.

ثم أضافت مستفهمة:

– هل قال الله ذلك، ألا يعرفون كيف يدخلون تابوتاً من أجل أخذ ميت؟

أجل حزين. ثم ماذا تعتقد سالبي نفسها ■و■ذا■ بسبب شعرها الطويل؟

إنها تكره سالبي. وصوت صفق الأبواب القادم من داخل بيتها من دون مراعاة لا لجار ولا لشيء، يقلب نفسيتها رأسا على عقب. يحبطها إلى أقصى درجة. وغضضت أنا بصري دون أن أبتسم.

عندما نلوذ بالصمت، تروح كيران تقتله بصوت أنفاسها غير المتشابهة، كما لو أن كل نفس يشير إلى فكرة أخرى. فجأة رفعت رأسها باتجاهي وقالت إنها تشعر ألما في كتفها وعنقها ، كان قد بدأ بعد أن وقعت عليها شنطة أحد المسافرين عندما كانت في طريقها إلى عمان في الصيف قبل الماضي. قمت أبحث عن مرهم بين مجموعة أدويتي المتواضعة، وعندما وجدته أسرعت هي بإنزال قميصها دون لمحة تردد. واضطربت أنا. أنا شخصيا ما كنت لأحس بمثل هذه الثقة معها. وضعت بعضا منه، المرهم، بلونه الشفاف على أصابعي، وقرّبت يدي من عنقها ثم أطبقتها فوقه، فأذهلني ملمسه الناعم الطري. لقد كانت بشرتها لا تمت بصلة للسبعين عاما التي تبلغها. وأخذت هي تتأوه، مطلقة صرخة أو اثنتين مع كل حركة من يدي، بينما أنا راح الخجل يطفحني إثر هذه التأوهات. ثم قالت فجأة بصوت أحسست ذبذباته سلفا وهي تعبر من عنقها إلى يدي:

– إيييه على أيام زمان.

أخيرا ارتدت كيران قميصها وأوصيتها بدوري بأن تدفئ جسمها جيدا ، حتى تعرق. وصّلتها إلى الخارج، حيث وقفنا قليلا هناك، أنا أقفز في مكاني لا لسبب، وهي تلعب بيد البوابة. ولو تدعها وشأنها. ثم قالت قبل أن تغلقها خلفها ، وبروح عالية:

– كان الأستاذ محظوظا. لم يتعذب ولم يغلب أحدا. ولقد كان هنالك الكثير من الناس حوله. من سيكون قربي حين أكبر أنا؟ أنا الآن قادرة، ولكن كيف سأكون بعد عشرين عاما؟ لا بنت ولا ولد. كيف سأتدبر، ومن سيعتني بي؟

– أنا سأعتني بك. ■ ■ ■

– يووووه.. هل ستتذكريني بعد عشرين عاما؟

سأحاول على الأقل ملاحقة مكتب الشئون الاجتماعية من أجل توفير مساعدة لها ، مثل وردة.

■ ■ ■

أغلقت الباب بالمفتاح وعدت إلى فراشي. في الطريق عرجت على المطبخ وغسلت يديّ جيدا حتى أزيل عنهما رائحة المرهم الحريفة.

سالبي إذاً كانت آخر من زارني في ذلك اليوم. كعادتها بعد أن يخيّم الليل، إذ تكون قد انتهت من التنظيف والطبخ ثم التنظيف مرة أخرى وتحميم الأولاد وتنييمهم، تأتي لتغيِّر جو عندي.

- الله يرحم الأستاذ.

- أجل.

قلت فقط لما يشوبني من حذر تجاه مثل هذه المصطلحات الدينية، ثم قلت:

- على فكرة، مبروك الصلحة مع كيران.

فردت هي بطيبة بالغة:

- الله يبارك فيك.

- أنا حقا سعيدة لحدوث ذلك أخيرا.

- وأنا أيضا. الذي حدث، حدث. انتهى. الله يسامحها.

- كيران طيبة جدا.

تنهدت سالبي بالطبع متأهبة لشرح موقفها أمامي، لآخر مرة أتأمل:

- أتعرفين؟ لا حظ لي بالمرة مع هؤلاء الجيران. والله كيران هذه التي ترينها، كنت في كل عيد أم أحضر لها باقة ورد، تماما كما أحضر لأمي. لكنها لئيمة جدا.

أنا متأكدة من أن سالبي لطيفة مع الجميع. لقد كانت لطيفة حتى مع الأستاذ.

- دعيك من كل هذا. المهم الآن أنكما تصالحتما. يمكنك أن تكتفي بإلقاء السلام عليها إن كنت لا تريدين أي صلة معها. ذلك على أي حال أفضل من الجفاء التام وأنتما الباب بالباب.

- نعم.

- المهم...

في الواقع لم يكن هنالك أي شيء مهم، قلت ذلك لمجرد أنني بت أنتظر مغادرتها لي، فقد كنت، ولا أدري لماذا، متعبة جدا. لكنها بادرت بموضوع جديد للحديث:

- لقد استفقدناك في الجنازة.

- نعم لم أتمكن من الحضور. لكنني سأذهب لزيارة قبره.

- خبريني حين تودين القيام بذلك، فربما أنضم إليك.

يا الله سالبي هذه، دائما تريد أن تأتي معي. ولتغيير الموضوع، سألت:

- ووردة؟

- وردة؟! يا حرام... لقد حزنت كثيرا. وبكت عليه. لقد جاءت تعزي هي أيضا.

- متى؟

- صباح موته.

إذاً أنا كنت آخر من يعلم!

- يبدو أن كل واحد اعتمد على الثاني في أن يعلمك.

أخيراً تململَت وقامت. مع السلامة سالبي وبقيت واقفة عند البوابة أتابع اختفاءها في عتمة الممر.

فجأة، راحت خطواتها الخفيفة الآخذة في الابتعاد ، تثير الهلع فيّ. ألن يخطو الأستاذ أكثر في هذا الممر؟

كانت كل خطوة من خطواته واضحة، بطيئة، ومنفصلة عن التالية، كما لو أن كل قدم كانت تسير وحدها تماما. كانت.

كانت تبعث في النفس السكينة. أو شيئا شبيها بالانهيار العصبي. فكيران كانت تجن منها. تشعر بأنه يزحف داخل رأسها. كما أنها كانت تفضل ألا يمشي بهذه الطريقة من أجله هو، فهنالك مربع حجري مرتفع قليلا عن باقي أرضية الحوش، وطالما تعثر به وسقط فيما هو رائح غادٍ بين البيوت، بينما نحن قابعون خلف أبوابنا المغلقة، مختبئين منه.

بل لشدة ما لحظت أوهان هذا، أخصائي «حق الجار على الجار»، يغلق الباب لحظة يسمع صوت زحف الأستاذ، لكن ليس حتى النهاية حتى لا يثير انتباه الأخير إليه، فيعرف أن أحدا في الداخل. لكن ذات مرة راح الأستاذ يقرع باب بيته بإصرار، دون أن يجيب عليه أوهان. وبقي يقرع ويقرع وبشدة إلى أن فتح له أخيرا. عندها بادره:

– منذ ساعة وأنا أقرع باب بيتك. لماذا لم تفتح منذ البداية؟

فبدأ أوهان يقسم بأنه لم يسمع صوت دقاته، لكن الأستاذ قاطعه بنبرة قاسية، لم أعتقد أبدا بأنه قادر على مثلها:

– أنا الأطرش وليس أنت يا أوهان.

لا، لا يمكن القول بأننا كنا نتسابق إلى رؤيته أو الحديث معه. هذه التجربة المحبطة. يسألك، وعندما ترد عليه، تأتي زرقة عينيه الصغيرتين تتوسلك إعادة الرد بصوت أعلى. وأعلى. فإذا بك تجد نفسك تصرخ في وسط حي الأرمن في بلدة القدس القديمة في غرب قارة آسيا.

هو على أية حال مع الوقت، بات متفهما لرغبتنا في عدم الحديث معه، فصار يدعنا وشأننا. لم يعد يرفع رأسه عن الأرض، فمن يجلس على بعد مترين منه، لا حاجة له بالفرار. لا حاجة لي بالفرار. ولن تكون لي حاجة بذلك أكثر بعد اليوم.

وردة وحدها فقط لم تكن تهرب منه أو تضيع فرصة الحديث معه.

بالتأكيد هو كان يحبها، وردة. ما يكاد يعلو صوتها الحاد واليافع من داخل بيت أم كيفورك، حتى تأتي خطاه الزاحفة فوق الممر، أشد نشاطا من عادتها. ثم يروح اللغط واللهو يعلو أجواء الحوش.

أما الآن فلم أعد أعرف لا متى جاءت ولا متى راحت، أو حتى إذا ما زالت تعمل عند أم

كيفورك. آخر أخبارها كنت قد سمعتها من كيران، بأنها قررت أن تضع كل مكسبها من العمل في تنظيف البيوت، في عملية جراحية في إحدى ساقيها ، إذ إن واحدة كانت أطول من الثانية. غير أن كيران كانت خائفة من عدم نجاح العملية، وتكون المسكينة بها قد ضيّعت كل توفيرها ليس أكثر. ما دخلي بها أساسا. فلقد كان فيها من الخلاعة التي ما كانت لتناسب ذوقي بالمرة.

وبكت على الأستاذ أيضا.

رقصتها الأخيرة

زياد خداش

النور انطفأ ، ابتلعه برد المدينة وطلقات غزاتها ، في غرفة صغيرة داخل بيت كبير التصقت امرأة بيضاء وفتاة سمراء بزاوية جدار ، التصقتا رعباً من ليل طويل عاصف، وطلقات مجاورة لا تغادر ابدا ، النوافذ مفتوحة على مصراعيها ، الريح تطوّح بالستائر ترميها داخل البيت حيناً وحيناً خارجه، المرأة والفتاة لا تجرؤان على اغلاق النوافذ خوفاً من طلقة طائشة، الغرفة ضيقة، المرأة لا تعرف الفتاة، فوجئت بها تدخل البيت الكبير الواقع على تلة عالية فجأة حين طاردتها الرصاصات وطاردت كل أشياء مدينتها ، تشوشت أوضاع المدينة وحركة سكانها بفعل الاجتياح المفاجىء... الذين فاجأهم الاجتياح دخلوا اول بيت صادفوه في طريقهم، بعض البيوت رفضت فتح بيوتها خوفا من تبعات ايواء المطاردين، بيوت اخرى اقتحمت من قبل الناس التائهين المذعورين، فاضطر أهلها إلى الترحيب بهمس وتوتر.

المدينة لم تعد مدينة، صارت سجناً جماعياً ، والسكان لم يعودوا سكاناً ، صاروا كائنات مطاردة دائخة، تتراكض من شارع الى آخر ، من بيت الى بيت.

تغيرت معالم سكان المدينة، اختلطت أعمارهم وفئاتهم وهوياتهم، قد تجد اربع فتيات خجلات في بيت مهجور فاخر تواجد فيه شاب مطارد ، وقد تجد

زياد خداش كاتب فلسطيني/رام الله

امرأة واحدة في غرفة شاحبة لطلاب جامعيين، وقد تصادف رجلا عجوزا في بيت امراة مطلقة، تعيش مع ابنها الرضيع، وبالامكان سماع بكاء بنت صغيرة في غرفة معتمة لعجوز مخيفة العمى
والتجاعيد والغمغمات ...
مستشفيات المجانين ودور المسنين اقتحمت أبوابها ، اختلط المجنون بالعاقل، والمسن
بالشاب، الأغنياء جلسوا على حصير الفقراء، الفقراء مرغوا عيونهم الفقيرة بفراش الاغنياء الدافئ، المجرمون، والفاسدون، واللصوص، والعملاء حشروا مع ائمة المساجد ورؤساء الاحزاب والمعلمين في غرف رطبة صغيرة.
الكل صامت، لا قوة له ولا حول، الدبابات والريح وحدهما يتكلمان بصوت عال.
الفتاة السمراء، طرقت باب اول بيت صادفها في طريقها الهائم خلف خطوات الراكضين، لم يفتح الباب، فاضطرت إلى ركله. أطلت امرأة خائفة من وراء الستارة. فتح الباب، دخلت ...
الليل جاء بسره الدامي وغموضه ونهاره البعيد، سكتت الأنفاس عن اللهاث، المساجين، رضوا بقدرهم، بلا نوم وبعيون واسعة وجامدة انتظروا النهار القادم،
لم تسأل إحداهما الأخرى عن اسمها أو عملها، في البداية لم تتكلما كثيرا، انكمشت كلتاهما على سرها الخاص ومخاوفها الشخصية.
التصقتا مقابل بعضهما البعض بجدار، غارقتين في عتمة غرفة باردة، الشفاه تهتز، الأيدي ترتعش، ووحدها الريح ترقص مع الستارة رقصة حب غريبة.
الطلقات لا تسكت، كأنها مذياع مفتوح نسيه شبان ماجنون أثناء رحلة ممتعة في غابة،
نهضت البيضاء تتلمس طريقها متكئة بيدها على الجدار، في اتجاه المطبخ، لم تحرك السمراء ساكنا، بقيت جامدة تحدق في العتمة، عادت البيضاء بكأسي ماء، قدمت كأساً للسمراء، شربت السمراء الصغيرة،كأنها لم تشرب منذ عام، جلستا متجاوتين، تستطيع إحداهما الآن أن تسمع أنفاس الأخرى، أنفاس خافتة كأنها همس شجرتين وحيدتين ترثيان ورطة وجودهما على سفح جبل وعر وقاحل،
البرد، الموت، العتمة، مدينة خرساء، فتاة صغيرة وامرأة، الكتف تميل على الكتف الاخرى، الدبابة تميل بثقلها المروع على الجدران والسيارات وجدران

البيوت المحاذية للشارع العام،صياح أصحاب البيوت يختلط مع صياح الريح، باطن اليد البيضاء على ظاهر اليد السمراء، الطلقات تدخل من النوافذ، وتستقر في خزانة الثياب، البرد لا يرحم، العتمة لا تهدأ، الريح متوحشة، متوحشة.

الخد الأبيض على الخد الأسمر، اليد تبحث عن الخلاص في اليد الاخرى.

كان يجب ان اكون هناك في حضن امي ففي احضان الامهات تخرس الطلقات وتذوب العتمة.

امي مريضة قلب وقد تموت في أية لحظة بسبب قلقها على غيابي.. اليد البيضاء تمسد شعر الفتاة السمراء، كأنها تقول: انا امك، الدموع الصغيرة تتتجمع في اليد البيضاء نقية ورشيقة وحارة تغسل البيضاء وجهها بدموع السمراء، الوجه الأسمر في حضن المراة البيضاء مغمض العينين، تائه، دبق وحزين، الانفاس تشتبك مع الانفاس، العيون مغمضة... كان يجب أن أكون هناك في حضن زوج خانني وهرب مع صديقتي. عشرون عاما من الحب الكاذب وفجأة يهرب مع اعز صديقاتي دون تفسير، دون اعتذار.

فتحت الفتاة السمراء عينيها المندهشة على وقع دموع البيضاء الثقيلة، رفعت وجهها ودفنت راس السمراء في صدرها، دوت رصاصة جديدة فوق رأسيهما مباشرة، صرختا التصقتا ببعضهما البعض اكثر، زحفتا على الار ض واندستا تحت لحاف ثقيل، جسد واحد، دموع واحدة، عتمة داخل عتمة، أنفاس تختبئ في أنفاس أخرى.

اذا ماتت أمي، وأنا بعيدة عنها سأموت بعدها مباشرة، على الاقل اكون بجانبها وهي تموت، ليس لي غيرها في هذا العالم، وليس لها غيري...

تركني زوجي لأني لا أنجب، قد يكون معه حق في الرغبة باولاد ولكن ليس بهذه الطريقة، فقط لو أنه اعتذر أو إحتضنني وهو يقرر...

رصاصة أخرى...التصاق أقوى... الوجه الأبيض مدفون في الصدر الأسمر، السمراء تحيط الرأس بيديها، وهي تهمس: آه يا أمي كم أود أن أكون بجانبك الآن، اعرف انك تموتين، سامحيني، يا أمي...

رصاصة أخرى... آه يا أمي

السمراء لا تعرف أن البيضاء كانت تكذب، فلا زوج هناك، لا صديقات، ولا أمل بأولاد، كيف للسمراء أن تعرف أن البيت الذي تتواجد فيه الآن ليس بيتاً عادياً، وان المرأة البيضاء ليست صاحبةهذا البيت هي نزيلة فيه مع عشرات النزيلات الضاحكات اللواتي هربن مع الريح الى المجهول مع انطلاق موسم الهرب.

البيضاء لم تهرب، لا احد يعرف لماذا...

هل شبعت هرباً ؟ إلى أين ستهرب لم يعد أحد يصدق أنها رسامة، لن تشفع لها معارضها في أوروبا، هل هي كذبة أخرى ؟ لا احد يصدق، حقائقها اختلطت مع أكاذيبها، صار لحياتها هدف احد : أن تفصل بينهما، اليدان البيضاوان تحوطان عنق السمراء الهش مثل رماد سيجارة. السمراء تفتح عيينها على وسعهما مستغربة من قسوة الايادي البيضاء التي كانت حنونة قبل قليل، كانت يديّ أمها، تحاول السمراء أن تتملص..اتركيني أرجوك، أنت تخنقينني،

اليدان الغريبتان تشددان من قبضتهما على، وجه البيضاء يتحول الى صخرة منحوتة بشكل غير متقن، وجه بارد وثقيل يتلقى أوامره من جهة غامضة، السمراء تصيح

آه يا أمي...

البيضاء امرأة اخرى الآن، كائن غريب لا ينتمي إلينا، كائن هبط خطأ من سماء أخرى،

عينا السمراء جحظتا، لسانها الصغير قفز الى الخارج مصعوقا... و ساكنٌ هو الجسد الأسمر الصغير ساكنٌ تماماً.

تجلس المرأة البيضاء أمام المرآة، ما أجملها! شعرها أسود لا تحده حدود، لا تفسره كتب، شفتان ممتلئتان، ذكيتان، عينان عميقتان، قادمتان من أول العالم، ما الذي فَعَلَته؟ أمجنونة هي...؟

انحنت على الجسد الأسمر.. انهضي يا فتاة، انهضي ودليني على الطريق إلى المطبخ فأنا عطشانة.. ما هذه الأصوات الغريبة في الخارج؟ من الذي فتح النوافذ على مصراعيها ؟ احد ما خان السقف والأرائك و الجدران وباع أسرارها للريح، من أطلق جنون الستارة؟

من؟

من؟

المرأة البيضاء تمشي بطيئة ومشوشة باتجاه النافذة المستباحة، لا أحد يعرف ما الذي تفكر به،قبضت على الستارة المجنونة، عانقتها بقوة، همست بكلمات غريبة، أخذتها الستارة معها، طوّحت بها، مرة داخل الغرفة، ومرة خارجها كانتا ترقصان رقصة حب غريبة...

محمود درويش:
الشعر حرفة وهواية

لعل محمود درويش أن يكون الشاعر العربي الوحيد من شعراء الحداثة العربية، الذي له علاقة خاصة بالجمهور، ولعله الوحيد، ايضا، القادر على اخذ جمهور عريض، ليس متابعا بالضرورة لسيرورة الشعر العربي الحديث، إلى اقتراحاته الاسلوبية والجمالية من دون جهد يذكر.

انها علاقة يمكن ان توصف بـ «السحرية» تلك التي تربط محمود درويش بجمهوره.

شاعر يقف امام الجمهور فيسحره. يأخذه من حالة التوقع المسبق، او لنقل الذائقة الجاهزة، الى انزياحاته وانتقالاته الفنية والمضمونية.

ومن دون ان نقلل من اهمية فلسطين في شعر محمود درويش، وفي وجدان جمهوره، فإن الذين يذهبون الى امسية درويش لا يذهبون لهذا السبب فقط. انهم، بدءاً، يذهبون الى الشعر، والى محمود درويش نفسه.

هذا الشاعر - الحالة الخاصة.

كان هذا هو ما وجده محمود درويش في أمسيته الاخيرة في الرباط، رغم ان المغرب كان يعيش لحظتها فرحا كرويا لمناسبة بلوغ فريقه نهائي كأس افريقيا.

لكنْ لدرويش جمهور لا يخلف موعده.

على هامش امسيته الحاشدة في الرباط كان معه هذا الحوار:

الأخ محمود، جئت إلى المغرب مرة أخرى لتجدد اللقاء مع الجمهور المغربي، ترى، ألا يزعجك هذا الزَّخَم من الحضور، ومن الانصات والانتباه لقصيدتك، ولتميز إنشادك لهذه القصيدة؟ ألا تتضايق قليلا أو كثيرا من هذا الفيض الواضح من المحبة، ومن الدفق الرائع من حولك؟ ألا تشعر، في لحظة من اللحظات، بالحاجة إلى تخفيض الجمهور في جسدك، والحد من عدد القراء بداخلك حفاظا على صمت القصيدة وعلى هيبتها؟

أعتقد أن هذا السؤال شديد الترف. فليس من حق الشاعر أن يشكو إلا من شيء واحد: من عزلته.

نص حوار أجراه الكاتب المغربي حسن نجمي في الرباط في شباط الماضي

أعني بعزلته أن تكون هناك مسافة بينه وبين القارئ، وليس من حقه أن يشكو من حضور القارئ الكثيف في المساحة التي يوفرها النص للالتقاء بالقارئ.

في المغرب، وخصوصا في الرباط، وبخاصة في مسرح محمد الخامس، أسبح في مائي. إن هذا المسرح من أجمل الأمكنة التي أقرأ فيها شعري، حتى ولو كانت خالية من السكان. وبالتالي، لا أستطيع أن أقول إن الناس في هذه القاعة هم جمهور. إنهم مؤلفون مشاركون في عملية تحويل العلاقة بين القصيدة والقارئ إلى طقس.

ما يحدث معي دائما في هذه القاعة هو نوع من الاحتفالية. أنا أحتفي بالجمهور، والجمهور يحتفي بي. وبالتالي، يساعدني الجمهور على أن أؤلف القصيدة تأليفا مختلفا عن كتابتها.

إذاً عندما ألتقي بجمهور مسرح محمد الخامس، لا أشعر بأنني أقرأ نصا شعريا مكتوبا، بل أشعر بأنني ـ أنا والناس ـ نعيد إنتاج وكتابة هذا النص بشكل احتفالي أو مسرحي إن شئت.

أفهم من سؤالك المعنى الثقافي الذي تعنيه، وهو أن كثرة الجمهور تحمل في سياقها مطالب جمالية محددة تثقل على الشاعر. هذا يتوقف على مدى انصياع الشاعر للحظة الحماسة التي يريدها الجمهور.

هناك جمهور يقود الشاعر. هناك شاعر يقود الجمهور. وهناك قيادة مشتركة بين الشاعر والجمهور، وهذا ما يحدث في علاقتي.

أعرف أيضا من سؤالك أنك تريد أن تقول: إن متطلبات الجمهور لا تحمل دائما شروطا جمالية. لكن هذا يتوقف عليّ.

كيف. ؟

كيف أتصرف مع هذه الهدية، ومع هذه المطالب. هل أصدق ضغط اللحظة، أم أحوِّر هذه اللحظة في اتجاه آخر، يلتقي فيها الشعر مع محتواه الإنساني والمشترك بين النص الشعري والواقع الذي أنتج هذا النص؟

محمود، بخبرتك الشعرية. وأنت تترك أثناء كتابتك للقصيدة جملة من البياضات أو الفجوات في النص كي تُشْرِك معك قارئك في بناء المعنى الشعري وفي استكمال المستلزمات الجمالية والمعرفية لقصيدتك، ألا تراهن أيضا على توقعات الإنشاد. ؟

أرجو أن تصدقني إذا قلت لك إنني لا أفكر بتاتا في أي قارئ في لحظة الكتابة. عندما أكتب، أعطي لنفسي حق التعبير الذاتي بشكل مطلق لا رقابة عليه من أي اعتبار غير اعتبارات الكتابة المحضة. ولا أفكر في القارئ إلا عندما أريد أن أنشر القصيدة، أي عندما تكتمل هذه القصيدة وأرضى عن هندستها وبنائها وإيقاعها، وأشعر أنها تحمل مشتركا ما بين كاتبها ومتلقيها، فإنني أنشرها عندئذ، ولا تصبح ملكا لي، بل تصبح ملكا للمتلقي. وأنظر إليها من هذا المنظار كما لو أن شاعرا آخر هو الذي كتب هذا النص. وهذا أحد مقاييس حُكمي على قصائدي، إذ أكتب وأضع في الدرج، وبعد فترة، أعيد قراءة ما كتب. فإذا لاحظت أن هذا النص يشبهني كثيرا، أعرف أنني كررت نفسي، وأعرف أنني أنا من كتب النص. لكن عندما أشعر بأن شاعرا آخر قد كتب هذا النص، أي أن هناك دهشة ما، وغرابة ما، وجديدا ما.. ساعتها أظن أن النص قد استوفي بعض المتطلبات والشروط التي أحلم بها.

أما موضوع الإنشاد، فلا أخطط له.. لا أثناء كتابتي الأولى، ولا أثناء الكتابة النهائية للقصيدة.

إن الإنشاد موجود بحكم خياري الشعري الموسيقي. وأنت تعرف أنني من الشعراء شديدي الانحياز إلى الإيقاع، سواء أكان هذا الإيقاع خارجيا أم داخليا، وقد عبرت أكثر من مرة عن أنني لا أستطيع أن أحقق شعريتي إلا إيقاعيا. وبالتالي، عناصر الإنشاد متوفرة، لكنني لا أخطط لها مسبقا.

وفي القراءات الشعرية. ؟

في قراءاتي الشعرية، نعم، أراعي هذا الموضوع أثناء اختياراتي لقراءاتي الشعرية، فهناك قصائد قد لا تتوفر فيها شروط الإيصال الإيقاعي، لا أقرأها مع أنني أغامر أحيانا بقراءة تجريبية، وقد فعلت ذلك أكثر من مرة. لكن الإلقاء أو الإنشاد فن آخر مستقل عن الكتابة الشعرية. فهو ينتمي أكثر إلى المسرح أو إلى الرقص أو إلى ما شئت من الفنون الأخرى، ولذلك، فهو فن ثالث غير مرتبط بالقصيدة، الإنشاد هو نوع من الغنائية بصوت عال، ونوع من المسرحة.

وكما قلت لك في البداية، ثروتي الإيقاعية ـ ولا أخجل من هذا التعبير ـ توفر لنصي الشعري شرطا إنشاديا.

إلى جانب ثروتك الإيقاعية، هناك ثروتك اللغوية. وقد قلت في قصيدة لك: أنا لغتي ، وذلك بالمعنى العميق النبيل، المعنى الجمالي والمعرفي والفلسفي، لهذا التماهي بمادة الكتابة الذي يذكرني بما قاله الرسام الشهير بول كلي: أنا اللون ، أي اللحظة التي يتحد فيها جسد المبدع بمادة الإبداع. ؟

إن الإيقاع هو إحدى نقط القوة في تجربتك الشعرية. لكن اللغة أيضا هي أحد المرتكزات الأساسية التي تنهض عليها قصيدتك. فكيف تقيم هذا الحوار الخاص، الحميمي والمعرفي مع اللغة، لغة الكتابة الشعرية. ؟

أعتقد أن اللغة هي هوية، لا بالمعنى الوطني أو القومي، وإنما هي هوية إنسانية، إننا لا نستطيع أن نُعَرِّف الوجود إلا إذا عثرنا على اللغة. إن اللغة تشير إلى الموجود، وحيث تكون اللغة يكون هناك تاريخ كما يقول هايدغر.

هذا من ناحية معرفية عامة. أما من حيث الناحية الشعرية الخاصة، فإن الشعر هو الذي يعيد الحياة إلى اللغة، عندما تستهلك وتصبح مجرد لغة يومية، مبتذلة ودارجة. الشعر هو الذي يحيي اللغة، وهو الذي يطورها، وهو الذي يعرف الإنسان بوجوده من خلالها.

صحيح أن اللغة هي أصل الشعر، لكن الشعر هو أيضا يشكل أصلا آخر للغة، أصلا للسلالة اللغوية، وأعتقد أن لغتي الشعرية ليست لغة ثرية، بل أعتقد أن لغتي الشعرية إلى حد ما هي لغة متقشفة. وقد صرت في الفترة الأخيرة أسعى إلى تقشف لغوي ما. ولا أعرف ما إذا كان تعبيري هنا دقيقا، فربما كان تقشفي بلاغيا أكثر منه لغويا، ولأنني لا أعتقد أن اللغة هي فقط وسيلة تعبير أو إيصال رسالة، وإنما هي أكثر من ذلك.. أو كما يقول الشاعر والمفكر الكبير الراحل أوكتافيو باث إن الفرق بين النثر والشعر هو أن الكلمة في النثر تريد أن تخبر. أن تبلغ عن شيء ما، بينما وظيفة الكلمة في القصيدة هي أن تكون. أي أن لها دورا كينونيا في بناء القصيدة.

من ناحية أخرى، أنا فاقد كل شيء.. كمواطن وككائن إنساني، في شروطي التاريخية المحددة، أنا فاقد كل شيء، ولذلك، أسعى لأن أحقق وجودي ووطني من خلال التأسيس داخل اللغة، تعويضا عن

خسائري المحيطة بي. فأنا أؤسس كينونتي ووجودي ووطني وبيتي من داخل اللغة كتعويض عما فقدته وخسرته، ليس فقط كفلسطيني وإنما أيضا كشاعر، فالشاعر غير راض من علاقته بالواقع، غير راض عن علاقته بشرطه التاريخي. وبالتالي، فهو دائما يسعى، لكي يؤسس من خلال الواقع العيني واقعا استعاريا أو جماليا، فيجعل الواقع اللغوي في تعارض مع الواقع العيني.

مهنة الشعر

محمود، أنت تعرف أن الشاعر بابلو نيرودا تحدث في مذكراته الشهرية عن (مهنة الشاعر). بالطبع، قد لا يستسيغ المرء مثل هذا التعبير، وقد لا يقبل أن تكون ممارسة الشعر (مهنة). لكن عندما يقول بذلك شاعر إنساني كبير وعميق مثل نيرودا، فإننا نقبل به، ولو على سبيل الوصف الاجرائي.؟

أنت، أخي محمود.. كيف تعيش (مهنتك) كشاعر؟ كيف تؤثث هذه الهوية الإنسانية العميقة بوصفها صيغة وجود أو تعبيرا عن وجود؟ وأيضاً، كيف تمارس (هذه المهنة) كطقس كتابة؟

دعنا نناقش في البداية موضوع المهنة. لا شك في أن الشعر هواية ومهنة معا. لايستطيع الشاعر أن يبقى هاويا، بل عليه خلال عمر تجربة شعرية معينة أن ينتبه إلى الصناعة الشعرية، والصناعة هي أقرب إلى المهنة.

إن الشعر ليس تدفقا سليقيا تلقائيا بديهيا فقط، بل ينبغي أن يخضع لفكر شعري، لموقف ما ولفهم ما للوجود وللعالم. فالجدلية بين المهنة والهواية ضرورية لسببين: لكي لا تتحول الصناعة إلى مهنة حرفية..

بمعنى الافتعال.؟

نعم، أي كما لو لَديَّ مصنع خشب، فأصنع كرسيا كل يوم! وهناك شعراء لديهم هذه المهارة لإنتاج كتب ليس من الضروري إنتاجها طالما أنهم صنعوا هذا الكرسي في كتب أخرى. ولأن لهم مهنة ويتقنون الصنعة الشعرية، فهم قادرون على الإنتاج اليومي.

والمهنة ضرورية أيضا لكبح كسل الهواية، وعدم تركها في انتظار ما يسمى بالإلهام أو ما شابه ذلك. لذا يجب على المهنة أن تراقب كهواية، وعلى الهواية أن تخضع لشروط المهنة. وبالتالي، فهناك علاقة جدلية بين بعد المهنة وبعد الهواية في الممارسة الشعرية.

من جهتي، صرت أشعر في السنوات الأخيرة بأنني كنت هاويا أكثر مما ينبغي. لم أنتبه إلى نظام العمل، إذ مهما أعطينا للشعر من حرية التفجرات التلقائية وتشظياتها، ينبغي أن ننظم مراقبة الحالة التي ينادينا فيها الشعر. فقد يأتي الشعر ونحن مشغولون بفوضى غير منظمة، وقد يمر الشعر فلا ننتبه له. وبالتالي، فأنا أدرب نفسي على الإصغاء لهذا الصوت الشعري.

كيف تنظم هذا الإصغاء إذاً؟

أنظمه بخلق عادات وتقاليد كتابية، إذ إنني دربت نفسي وبصعوبة على الانضباط في وقت الكتابة. عليَّ أن أجلس إلى مكتبي في الصباح وأحاول الكتابة، لكن من دون أن أرغم نفسي على الكتابة. ولا أعرف من قال إن الإلهام موجود، لكنه قد يمر ونحن لسنا في انتظاره! بمعنى أن علينا أن ننتظر، أن نحاول قدح شرارة هذه العلاقة بين الإلهام والعمل. وربما علينا أن نتساءل عن معنى الإلهام، ما هو الإلهام.

أعتقد أن الإلهام هو اللحظة التي يجد فيها اللاوعي كلماته أو القدرة على التعبير عن نفسه. وقد تأتي هذه اللحظة أو لا تأتي، لكن علينا أن نسعى لانتظارها واصطيادها في الوقت المناسب.

ما أقصده هو أنني أفهم هذه الجدلية وانتظر الإلهام، بل أستحثه أحيانا على القدوم. إنني أذهب أحيانا إلى عملي الشعري، إن جاز التعبير، من دون شهية عالية، فأفاجأ بأن الإلهام قد جاء، وأحيانا أذهب بحماسة لانتظار الإلهام ولكنه لا يأتي.

إذاً، هذا الشيطان الشعري، وهو فعلا شيطان، ليست له مواعيد وليست له انذارات مسبقة. وبالتالي، علينا أن نلعب معه اللعبة الماكرة.

حديثك عن جانب من أسرار الكتابة لديك، يحفزني على أن أندس قليلا في مختبر القصيدة التي تكتبها. وما أعرفه شخصيا، وما أنا مقتنع به بصدق، أنك شكلت عبر التجربة الطويلة وخبرة السنوات المتراكمة من الكتابة نوعا من المختبر في كتابة الشعر العربي الحديث والمعاصر. مختبر متميز لمعجم من الكلمات الخاصة. كيف تربي في الظل هذه الكلمات. كيف تحدب عليها. كيف تقيم العلاقة معها. كيف تؤثث فضاء الكتابة. ما نوع الأوراق والأقلام التي تستعملها. ما هو الزمن الملائم والأثير لكتابة القصيدة؟

باختصار، هل يمكننا أن نتعرف على المختبر السري للشاعر الكبير محمود درويش. وما هي مواصفاته وملامحه الأساسية؟

إذا جاز أن لي مختبرا، فإن مختبري نهاري. لستُ من كتّاب الليل، وقد بذلت جهودا طائلة لكي أتعود على الكتابة في الليل، لأن الوقت في الليل أطول، ولكن لا أعرف الأسباب الغامضة. وإذن، مختبري مفضوح، مكشوف في الضوء.

صحيح أن الكتابة تعبير عن اللاوعي، إذ الكتابة هي اللاوعي عندما يتكلم. لكنها تحتاج إلى وعي شديد. وهذا هو الذي قد يربط بيني وبين الضوء، فلا أكتب إلا في الضوء (الطبيعي).

من طقوسي.. أو بالأحرى عاداتي الأخرى، أنني لا أكتب إلا على ورق أبيض غير مسطر، وأقطع كثيرا من الورق. كلما أشطب سطرا على صفحة، أعيد نسخ ما كتبت على صفحة أخرى. لا أحب المسودات المشوشة. كما أنني أكتب بقلم الحبر السائل، باللون الأسود دائما. وأحيانا، عندما تتعثر الكتابة.. أتطير من قلم ما فأغير الأقلام، معتبرا أن المشكلة في الأقلام. وإذا صدقت هذه الريبة فإنني أومِنُ بالقلم الآخر.

إنها أوهام صغيرة، لكنها لا تضر القارئ ولا تضر الشاعر، نوع من التطير من قلم معين والتفاؤل بقلم آخر.

من عاداتي أيضا أنني لا أستطيع الكتابة لا في الطائرات، ولا في القطارات، ولا في الفنادق، ولا في مكان خارج المكان الذي توجد فيه كتبي أو على الأقل مكتبتي الرئيسية. أحتاج دائما إلى مراجع. وقد تستغرب سي حسن، كلما كبرت في السن وفي التجربة الشعرية، تزداد شكوكي إزاء دقة الكلمات وصوابها، أنا لم أكن أفتح القاموس بهذا الشكل الذي أفتحه الآن. فلا يمر يوم من دون أن أفتح القاموس للتأكد من سلامة الكلمة وجذرها ومصدرها وتعدد معانيها. ولذلك، لا أستطيع أن أكتب في مكان لا توجد فيه قواميس أو مراجع أو انسيكلوبيديا. في الكتابة الشعرية أحتاج إلى مراجع كما لو أنني أقوم

ببحث، بينما القصيدة في ظن الناس الذين لا يكتبون تبدو كما لو كانت خاطرة، لا، الشعر ليس خاطرة. إنه عمل بحث شاق، يحتاج إلى التدقيق في المراجع والمرجعيات والعودة الدائمة إلى المكتبة. إن القصيدة بحث..

صعوبة اختيار العنوان

محمود، عندما تنتهي من كتابة قصيدة، وتشعر بأنها اكتملت وأصبحت قادرة على الخروج إلى قارئها، كيف تعثر لها على عنوان. ثم ما حكاية العناوين في تجربتك. هل يحدث أن قصيدة كتبتها سبقها عنوانها مثلا، أم أن العنوان لديك يأتي ليسمي القصيدة بعد ولادتها؟ واستطرادا، هل مجموعاتك الشعرية، تسبقها عناوينها أم تأتي العناوين لاحقا؟

لم يسبق لي عبر كل تجربتي الشعرية، وهي طويلة، أن سبق أي عنوان أية قصيدة، أو سبق اسم معين لمجموعة شعرية المجموعة نفسها. ودائما، أجد صعوبة في اختيار العنوان. كما أنني أستعين بأصدقاء في أحيان كثيرة. وأحيانا أرسل المجموعة الشعرية إلى ناشر من دون أن أعثر لها على عنوان، فأستعين بالناشر وأستعين بهيئة القراءة (في دار النشر) لكي يقترحوا عليَّ مجموعة عناوين أختار من بينها العنوان الملائم. وقد حدث هذا مع مجموعتي الجديدة (لا تعتذر عما فعلت)، إذ تم رقن النصوص وتصفيفها ولم نعثر لها على عنوان، واقترح عليَّ الناشر عشرة عناوين، اخترنا منها هذا العنوان. كذلك، حدث نفس الأمر مع مجموعتي الشعرية «لماذا تركت الحصان وحيدا»، التي تأخرت في المطبعة أكثر من شهر في انتظار العثور على العنوان الملائم. وفي النهاية، توفق أحد الأصدقاء في اقتراح هذا العنوان.

دائما، كان العنوان يأتي في آخر العمل الشعري..

نفس الشيء حدث بالنسبة لمجموعتك الشعرية الأولى (عاشق من فلسطين)، الذي اقترح الناشر عنوانها بعيدا عنك - كما نذكر - لكن، عندما تتواطأ مع ناشرك على قبول عنوان معين، سواء أكان من اقتراحه هو أم اقترحه أحد الأصدقاء، كيف تؤسس علاقتك مع هذا العنوان؟ كيف يصبح جزءا منك ومن تجربتك؟

أولاً، عند الاختيار أراعي ألا يكون العنوان أحادي الدلالة. لماذا؟ لأن عنوانا محدد الدلالة يقود القارئ إلى تأويل محدد للكتاب، فأحرص أن أتركه مفتوحا على عدة احتمالات وعلى عدة مستويات من القراءة. في البداية، أتعود على أن هذا العمل بهذا الاسم هو ابن لي وجزء مني، لكن مع كثرة التداول، يصبح (شخصية مستقلة)، فيعرف بذاته وباسمه وتصبح له كينونة، وثمة بعض من أعمالي الشعرية، تمنيت لو راجعت عناوينها، ولكن ذلك أصبح خارج الإرادة.

أيضا، عندما تكتب شعرا.. هل تحتاج إلى تفضية موسيقية. هل من عادتك أن تهيئ فضاء موسيقيا معينا لكتابتك. وبمعنى آخر، هل تنصت للموسيقي أثناء استيلاد قصيدتك أم تفضل أن تسمع الموسيقي خارج لحظات الكتابة؟ وما علاقتك أساسا بالمرجع الموسيقي؟

أحيانا، أحتاج إلى نوع من الموسيقي لكي يخدم إيقاعي أو لكي آخذ من هذه الموسيقى إيقاعا ما، مثلا، عندما أريد أن أكتب نصا خافتا أستمع إلى شوبان، وعندما أريد أن أكتب مقطعا عالي النبرة وقويا، أستمع إلى بتهوفن.

من جهة أخرى، أستمع إلى الموسيقى لكي آخذ منها أفكارا. لماذا؟ لأن الموسيقى لا تقول لك بالكلمات، ما هي موضوعاتها، وما هي طريقها، وما هي رحلتها، فأنت تؤول وتترجم، من خلال تفاعلك مع الموسيقى هذه الأصوات التجريدية إلى كلمات ملموسة.

إنني كثيرا ما أستفيد من الموسيقى وأستخدمها ليس فقط لتقوية أو تخفيض النبرة أو الايقاع، بل من أجل تحويلها إلى كلمات تُعينني على أن أترجم الموسيقى إلى لغة.

والموسيقى التقليدية، موسيقى الشعوب وبخاصة الموسيقى التقليدية الفلسطينية، ألا تهتم بها.؟

دعني أعطك مثالا على هذه العلاقة مع موسيقى الشعوب من خلال تجربتي الشعرية: عندما كنت أشتغل على نصي الشعري عن الهنود الحمر في سنة ١٩٩٢، قرأت كثيرا من أدبهم ومن خطبهم البليغة جدا، ومن شعرهم، ومما كتب عنهم. وأيضا، اشتريت مجموعة من الأسطوانات وأشرطة موسيقاهم. وذلك لكي أدخل إلى هذا العالم الغرائبي بالنسبة إليَّ، ولكي أدخل في عمق الثقافة الروحية لهذا الشعب الذي تعرض لأكبر إبادة في التاريخ البشري الحديث.

فعلا، أحتاج إلى موسيقى الشعوب. وحدث نفس الشيء، عندما كتبت عن الأندلس. فكل ما كتبته، كتب على إيقاع موسيقى الفلامنكو، وعلى أصوات القيثارات والكمنجات الغجرية.

استطرادا، وفي نفس الأفق، كيف تقيم علاقة مع الفنون البصرية وضمنها الثقافة التشكيلية؟

مشكلتي مع الفنون البصرية ومع الفن التشكيلي بالذات، أنني أبحث فيها عن الشاعرية، أنا منحاز إلى الفن التشكيلي التجريدي الذي لا يقدم لي صورة واضحة نهائية أو وجوها ذات ملامح محددة، أفضل الفن المائي المفتوح على عدة قراءات، ولذلك لا أصلح أن أكون ناقدا تشكيليا، لأنني لا أبحث في هذا الفن إلا عن حضور الشاعرية وتعبيريتها.

صداقات شعرية وشخصية

أخي محمود، أنت تكتب نصا شعريا عظيما له قيمة ملموسة في الشعرية الإنسانية، وله حضوره على مستوى الجغرافيات الشعرية الكونية المعاصرة. بالطبع، لا أجامل وإنما أتحدث عن معرفة شخصية، وعن مواكبة للنص ذاته ولأصدائه الممتدة. وفي نفس الآن، ألاحظ أنك تمد جسورا وتربط الوشائج مع عدد من الصداقات والقراءات والمرجعيات الشعرية الإنسانية، ولك صداقات مع بعض الشعراء الكبار، أحيانا صداقات مباشرة، وأحيانا أخرى صداقات مع نصوصهم الشعرية والمرجعية.

كيف تشيد حوارك مع هذه الصداقات وهذه الجغرافيات والنصوص الكونية (أفكر الآن في يانيس ريتسوس مثلا، شاعر اليونان الكبير الذي تعرفت عليه وكتب عنك)؟

في الحقيقة، أغلب صداقاتي الشعرية تمت من خلال النص، ونادرا ما بذلت جهدا لتطوير علاقة شخصية. ذلك لأنني أعرف أن هؤلاء الشعراء الكبار في الغالب هم كبيرو الشأن وشديدو التهذيب، وبالتالي لا أفرض عليهم نوعا من تَطَفُّل الصداقة.

ذكرت ريتسوس، وقد أقمت معه نوعا من الصداقة لأنني أقمت لفترة معينة بأثينا، وقدمني للجمهور أول مرة قائلاً في حقي كلمات أخجلتني كثيرا، وتناولنا الغداء معا، ثم زرته في بيته. لكننا لم نطور معا هذه العلاقة من خلال المراسلات أو تبادل المكالمات الهاتفية مثلا، وتقريبا انتهت في فترتها الأولى، وظلت في حدود المجاملة والضيافة الشعرية، ضيف ومضيف. وكذلك نفس الشيء يمكنني أن أقوله عن علاقتي

ببعض الشعراء الفرنسيين وبعض الشعراء العالميين الآخرين. لكن هناك علاقة صداقة عميقة مع ديريك والكوت رغم أننا لم نلتق. أبدا، لم نلتق وأنا معجب بشعره، وأظن أنه يعرف مدى إعجابي بشعره.

يمكنني أن أستحضر هنا صداقتي مع برايتن برايتنباخ الجنوب افريقي، وهي صداقة كانت قوية بحكم لقاءاتنا المستمرة عندما كنت في باريس حيث كنا نقيم معا، لكننا بعد أن نفترق، لا نلتقي ولا تظل هناك مواكبة يومية إلا من خلال العلاقة مع النص. وطبعا، عندما نلتقي تتجدد هذه الصداقة.

أذكر أيضا علاقات أخرى كانت قوية وثرية مع شعراء روس من أمثال يفتوشنكو، بريزنسكي ورسول حمزاتوف وغيرهم، ولا أنسى الصداقات مع بعض الكتّاب الكبار، كالروائي البرتغالي العظيم ساراماغو الذي زارنا في رام الله، والكاتب النيجيري الكبير وول سوينكا، وصديقي خوان غويتيسولو الذي أعرفه كثيرا والذي يسهل العلاقة ويبادر إلى الصداقة.

وصداقاتك الشعرية العربية، ما هو رصيدك منها؟

بالنسبة لصداقاتي الشعرية على المستوى العربي، الأمر مختلف.. فنحن نعيش في بيئة واحدة ونلتقي كثيرا، وأنا أشكر الله أن ليس لي خصوم. كما لا أتوقف كثيرا عند من يبادرني العداء. وعلاقتي بالشعراء الكبار ممتازة. لقد كانت علاقتي مع الشاعر نزار قباني علاقة صداقة قوية. علاقتي مع أدونيس علاقة صداقة طويلة ودائمة، وكذا علاقتي مع سعدي يوسف علاقة صداقة راقية، ومع سليم بركات.. ومع الجيل الجديد من الشعراء الفلسطينيين، وفي مصر مع أحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر، وأيضا مع ممدوح عدوان ونزيه أبو عفش (في سورية). وعلاقة الصداقة في المغرب مع محمد بنيس.. ومع حسن نجمي..

عفوا، أنا تلميذ لك يا أخي.؟

الحمد لله، علاقاتي صحية وسليمة وليس بها أي غبار، لأنني لا أؤمن بالحزبية الشعرية بتاتا. وأتحرك خارج اعتبارات بعض الظواهر السلبية التي تسود الحياة الثقافية العربية، كالتكتلات أو الحزبيات أو المافيات الصغيرة أحيانا. ذلك لأنني أعتقد أن الفضاء الشعري واسع ويتسع لكل الخيارات والتجارب، ولكل الأجيال أيضا.

إن علاقتي بالأجيال علاقة سليمة، فأنا مجايل لأصغر الشعراء سنا، وأتعلم منهم وأصغي إلى حساسيتهم الجديدة، لأنهم هم المستقبل في آخر الأمر. وبالتالي، فنحن الأكبر سنا ينبغي أن ندقق في سلامة مجازنا وعالمنا الشعري. قد يكون هذا العالم دخل في طور كلاسيكية محافظة ونحن لاندري. لذلك علينا دائما أن نصغي وأن نقرأ النتاج الجديد لكي نفهم بشكل أفضل الحساسية الشعرية الجديدة، سواء كنا نقبلها أو نرفضها. فقد نكون هرمنا دون أن ندري. وبالتالي على المرء أن يجدد شبابه من خلال توطيد العلاقة مع شباب الشعر الحديث.

هيأت لي أفق السؤال عن مواكبتك للقصيدة الفلسطينية الجديدة. كيف تقرأ نتاج شعراء الجيل الجديد؟ كيف تقيم مع هؤلاء الشعراء الجدد علاقة؟ وكيف تحاورهم بوصفك مرجعية كبرى في الشعر الفلسطيني، وفي الشعر العربي؟

أعرف عددا من أصدقائي الشعراء الفلسطينيين الشباب، وكيف يحبونك ويواكبون أعمالك قراءة ومواكبة

نقدية، فكيف تواكبهم أنت من موقعك؟ هل تحاورهم من موقع الأستاذ، المرجع أم من موقع الصديق الذي يكتفي بالقراءة والانصات فقط؟ هل توجه أم تنصح مثلا؟

لم أتصرف أبدا، ولو مرة واحدة، من منطلق كوني أكبر سنا أو أكثر تجربة شعرية، بالعكس، أحرص على أن أعطيهم الإحساس بأنني أريد أن أتعلم، وبأنني أريد أن أفهم المناخ الشعري الجديد من خلالهم.

طبعا، إذا طلبوا مني النصيحة فإنني أقدمها بأقصى درجات الأناقة تواضعا، وأنصح بالخصوص عندما يكتب الشاعر قصيدته بالوزن، بألا يخطئ الوزن. إذا كتب بالفصحى، عليه ألا يخطئ في الصرف والنحو. هناك أدوات أولية علينا ألا نخطئ فيها. أنا أحترم خيار قصيدة النثر. ولكنك إذا كتبت وزنا فعليك ألا تلعب بالوزن. عليك أن تتقن الوزن، وأن تطوعه لمتطلباتك لأن له قواعده ونظامه الزمني والإيقاعي.

وأنصحهم بأكثر من ذلك: ألا يكرروا تجربة الجيل الذي سبقهم. ذلك أن الجيل السابق قد قام بالواجبات الوطنية في الشعر، فوفر عليهم هذا الجهد. إذاً عليهم أن ينتبهوا إلى تطوير الجماليات والذائقة الجديدة، وتطوير القصيدة، والاهتمام بقضية الشعر أكثر من الاهتمام بشعر القضية.

إن الموضوعات التي كانت تؤرق المجتمع الفلسطيني، قد قدم الجيل الشعري السابق كثيرا من الشهداء (شهداء بالمعنى المجازي) من أجل تثبيتها في المدونة أو في السجل الثقافي الفلسطيني. فهم إذاً على أرض ممهدة لهم، وقد يكون جيلي أو بعض مجايلي هم سلاح الهندسة للكشف عن أرض الصراع. بمعني أن أمامهم ظروفا أفضل لكي يُطَوِّروا جمالية القصيدة. وبالتالي، فإن علاقتي معهم سليمة جدا ولا أعطيهم أي إحساس بأنني أحاورهم أو أتحدث إليهم بوصفي مرجعية. ودائما أقول لهم: تحرروا منا!

أصل إلى سؤال ضروري، ولا أريد أن أثقل عليك أو أزعجك بالأسئلة التي لا تحب، لكن لا بأس أن أسألك: إلى أي حد ما زالت (تضغط) على قصيدتك وعلى يوميِّك الشعري قضيتك الوطنية. كيف تصرف أمرك معها كشاعر أساسا؟

خير جواب عن هذا السؤال هو لا ما أقوله عن القصيدة، بل ما تقوله قصيدتي عنها. الشعر يقول أكثر مما يقال عنه. ولست من المتحمسين لإخضاع إبداعهم الشعري لنظريتهم النقدية. طبعا، لا بد لنا من أفكار عن الشعر، لكنني أؤمن أكثر بالمفاجأة الشعرية والنظرية، تكون دائما لاحقة بالإبداع ولا تسبقه، وبالتالي، فإن هذا الموضوع لا يطرح أي مشكلة. إن ضغط اللحظة الراهنة على نصي الشعري قد تم استيعابه بطريقة تدل عليه قصائدي الأخيرة. لم أعد أعاني من هذا المأزق، وأعرف كيف أتدبر أمر ضغط اللحظة الراهنة على المتطلبات الجمالية، لكنني لا أعرف كيف أقول ذلك نظريا، بل أعرف كيف أعالجه إبداعيا.

الشعر لا يستطيع تغيير العالم

لكن بشكل عام، كيف يمكن للقصيدة أن تتحمل العبء الإنساني كثقل يومي، كانشغالات، كقضايا وجودية. كيف يمكن النهوض بهذا العبء في تجربة محمود درويش تحديدا؟

بودي أن أستعيد هنا سؤال أدورنو: هل يمكن كتابة الشعر بعد (أوشفيتز). آه.. ممكن. صحيح أننا في زمن وحشي جدا، في زمن استبداد كوني، في زمن مضاد للشعر، في زمن اللاشعر بالمعنى الشمولي. لكنني أعتقد أن الشعر لا يعرف إلا بنقيضه. من فرط ما هوى العالم غير شعري، هناك ضرورة للشعر. لكن الشعر لا يحارب الحرب ـ على سبيل المثال ـ بأسلحتها، فهو أكثر مكرا، ويستطيع أن يستمد قوته من هشاشة

الأشياء ومن هشاشته هو. الشعر بطبيعته هش، وإذا حملناه من الطاقات لحل مشاكل الكون نكسره.

ما يستطيعه الشعر هو أن يتلصص على الضوء. يستطيع أن يتعلم من قوة العشب أكثر من قوة الطائرة. ويستطيع أن يجدد دهشة الإنسان، لأن الكلمات في الشعر تبقى دائما في حياتها الأولى.

كيف نعود إلى طفولة الأشياء، وإلى طفولتنا داخل هذه الأشياء ونجددها.. هذه أفضل طريقة للدفاع عن وجودنا الإنساني. إن الشعر لا يستطيع أن يغير العالم. ما يستطيعه هو أن يمنح الإنسان قيمة الإحساس بجدواه، بل ويعطيه إحساسا بمعنى ما لهذا الوجود.

الشعر متواضع جدا، ويجب أن يكون متواضعا لكي لا ينكسر في مواجهة الأثقال التي قد يحملها لنفسه. إنه التحلل من وهم القدرة على تغيير الواقع. إنه صراع ضد الموت، الموت بكل الأسباب والأشكال. وبهذا المعنى، يعيد للحياة الإنسانية شيئا من ألقها ومعناها.

إنه يدافع عن الإنساني بما هو يعادي الموت.

في مجموعاتك الشعرية الأخيرة، خصوصا منذ (الجدارية)، أصبح لديك إحساس بالزمن أقوى من الإحساس بالمكان، الذي لربما كان يميز سيرورة خطابك الشعري في السابق. وأنت تعرف أن إحدى أهم المجموعات الشعرية لدى الشاعر الإيطالي أونغاريتي كان اسمها (الإحساس بالزمن).

من أي ينبثق هذا الإحساس القوي الطارئ في عمق تجربتك الشعرية الأخيرة.؟

إن الزمن هو الذي يجعلك تحس به (ضحك). نحن لا نعرف هل ندخل في الزمن أم الزمن هو الذي يدخل فينا! ولعله إحساس ينبثق من كون ما تبقى من العُمْر أصبح معروفا ومرئيا. البدايات ابتعدت وصارت النهاية أكثر وضوحا. وهذا يحرك أسئلة حول الموت، وحول الوجود والعدم، ويعطيك إحساسا بأنك في صراع مع الزمن.. هل تسبقه أم يسبقك. وأن عليك أن تسجل شهادة حضورك في العالم من خلال بَلْورة بَلَّوْرِيَة لنص شعري أقرب إلى الشعر البيو الصافي. هذا الهم لم يكن موجودا في السابق بنفس الكثافة. ذلك أنني لا أملك الوقت الآن لأجدد وهمي بتغيير العالم. أنا منشغل الآن بالعثور على معنى ما لهذا الوجود العبثي في محاولة لمقاومة العبث بعبث جمالي.

سؤال أخير، محمود. أرى أنك لم تكتب حتى الآن نصك الشعري عن المغرب. وذلك رغم معرفتك العميقة بالمغرب والمغاربة من خلال تعدد زياراتك، وتعدد صداقاتك.

ربما ليس من الضروري أن تكتب هذا النص، لكن أصدقاء آخرين من الشعراء العرب الكبار حاولوا الكتابة عن الفضاء المغربي، كل بطريقته. ومن خلال ما عرفوه وعاشوه وما انخرطوا فيه من أفق مغربي. هل يمكننا أن ننتظر يوما نصا شعريا من محمود عن علاقته (السرية) بالمغرب؟

إن علاقتي بالمغرب علاقة جميلة وعميقة. لكنني أرجو أن أعيش تجربة حياتية أعمق، لكي يكون نصي الذي أتمنى أن أكتبه عن المغرب بعيدا عن النصوص السياحية. أما تجربتي الحالية مع المغرب فلا يمكنها أن تنتج إلا نصا سياحيا.

أتمنى أن أعيش التجربة الأعمق لكي أكتب عن المغرب، وهذا دَيْن للمغرب عليَّ.

المؤلفات العربية في عالم جديد

«فلنترجم»: هذه العبارة هي عنوان مقالة قصيرة، نشرها ميخائيل نعيمة في مجموعته النقدية المشهورة «الغربال». وما قاله الكاتب اللبناني الكبير قبل ما يقارب التسعين سنة في تلك المقالة ـ وهي صرخة ونداء عالٍ للمثقفين العرب ـ ما زال يصلحُ بصورةٍ عامة حتى يومِنا هذا، ولكني ـ في النهاية ـ سأعكِس الحجة.

«الفقير يستعطي إذا لم يكُنْ له مِن كَدِّ يمينه ما يسدُّ به عَوَزَهُ ـ يقول ميخائيل نعيمة ـ والعطشان إذا جفّ ماءُ بئره يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه».

فالترجمةُ نقلُ نصٍّ من جهةٍ إلى جهةٍ أخرى، أو ـ بعبارة أكثر شاعريةً ـ من ضفّةٍ إلى ضفةٍ أخرى. هذه الصورة ـ صورة النهر وضفّتَيْه ـ موجودة في كثيرٍ من اللغات الأوروبية. أفعال الترجمةُ كلُّها تصِفُ عملية نقلِ شيءٍ من جهةٍ إلى أخرى سواء عبر نهرٍ أو عبر بحيرةٍ أو عبر هُوَّةٍ أو عبر أي شيء. وقد يكون مِثلُ هذا العبور، مِثْلُ هذا النقل وعِراً وصَعْباً ومُتْعِباً وخطيراً ومليئاً بالمغامرات. فالناقل المُخْلِص ـ أعني المترجم ـ قد يتعرَّض لأهوالٍ من جهة، وقد يَنْعَمُ بابتهاجاتٍ ونجاحاتٍ من جهةٍ أخرى.

على كل حال، ولكي نتحدث عن أحوال الترجمة، فمن الضروري أنْ نعرفَ ونفهَمَ بدقةٍ «الضفتين» كِلَتَيْهما المربوطتين عن طريق الترجمة.

ونقل النصوص بين «الضفتين: العربية والغربية ـ أعني الأوروبية ـ له تاريخٌ طويل ومراحلُ مختلفة، أهمُّها:

١. المرحلة البغدادية في القرن التاسع الميلادي، وهي المرحلة التي تُرجمت خلالها أعمالٌ عديدة من المؤلفاتِ اليونانية العلمية والفلسفية إلى اللغة العربية.

٢. المرحلة الطُلَيْطلية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وهي المرحلة التي تُرْجمت خلالها أعمالٌ عديدة من المؤلفاتِ العربيةِ الفلسفيةِ والعلمية إلى اللغة اللاتينية.

٣. المرحلة الأوروبية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهي المرحلة التي تُرْجمت خلالها بعضُ الأعمال الأدبية القديمة ـ وأشهرُها عددٌ من حكايات «ألف ليلة وليلة» ـ من اللغات العربية والتركية والفارسية إلى اللغات الأوروبية.

٤. المرحلة القاهرية ـ والشرقية عامة ـ في القرنين التاسع عشر والعشرين وحتى يومنا هذا، وهي المرحلةُ التي تُرْجمت خلالها وما زالت تُترجم مؤلفاتٌ من كلِّ المجالات ـ علميةً أكانت أم أدبية ـ من اللغات الغربية، وبخاصةٍ الانكليزية والفرنسية ـ إلى العربية.

٥ ـ المرحلة الأخيرة عندنا في الغرب، وهي المرحلة التي نعيش اليوم، حيث يُترجم خلالها قليل من الأعمال الأدبية المعاصرة من العربية إلى اللغات الأوروبية المختلفة.

ومِن المهمّ بالنسبة لِكلٍّ ذلك، أنْ نَنْظُرَ إلى هذه المراحل نظرةً تاريخيةً، أعني أن نُحلِّلَ في كلِ مرحلةٍ من المراحلِ الخمس «الضفّتَين: الضفّة العارضة والضفة المعروض عليها. فأعتقدُ أننا لنْ نفهمَ بصورةٍ مقبولةٍ المرحلةَ الجديدةَ الصعبة، إلاّ إذا فهِمْنَا أنّ هذه المرحلة تختلف كل الاختلاف عن المراحل السابقة، ولن نستفيد لتحسينِ الوضع الحاضر إذا بَقينا نحلُمُ بالماضي الجميلِ أو المِثالي.

ففي بغداد ، كانت الطبقةُ العربيةُ الحاكمةُ الجديدة تطلُبُ من الرعايا الموجودين في المنطقة التي فتَحَتْها أنْ يُوَفِروا لها المعرفة الموجودة في لغاتٍ لم تكن مفهومةً لدى الفاتحين الجُدد.

وفي طليطلة، كان «الشبابُ الأوروبي» يَتوجّهُ إلى المناطق الأندلسية من وراءِ الجيوش الاسبانية. وهؤلاء الوافدون من الشمال كانوا قد عرفوا وهم في أوطانهم أنّ عند العرب (واليهود) كنوزاً مهمةً من المعارفِ، فجلبوا الكثيرَ منها لإمدادِ الجامعات الأوروبية الجديدة بها.

وفي أوروبا بعد ذلك بخَمسة قرون، قد تغيَّرتْ شروط الترجمة وأسبابها مرة أخرى. كان قد بدأ تراجع الأتراك في البلقان بمعنى أن الخَطَرَ والتهديدَ بالنسبة للأوروبيين كانا قد اختفيا، وبدأ في الوقت ذاته التوسُّعُ الأوروبي في أنحاء شاسعة من الكرة الأرضية. وأيضاً في داخلِ البلدان الأوروبية بدأ التصنيعُ وتغيّراتٌ اجتماعيةٌ مهمّة. وكانت هذه الأخيرة قد أدّت إلى اهتزازاتٍ اجتماعيةٍ ونفسيةٍ، فانطلقَ كثيرٌ من الأدباءِ والمثقّفين إلى البحثِ عن فِرْدَوْسٍ دُنْيويٍّ للتعويض النفسي، فوجدوا الشرق ـ الشرق القديم بحكمته وعاداته العريقة وخياله المبتكر وأدبه الغني..إلخ.

وفي القاهرة وفي غيرها من العواصم الشرقية، لاحَظَ الحُكّامُ في القرن التاسع عشر تفوّق الغرب العلميَّ على الشرق، وبناءً على هذه الملاحظة بعثوا طُلاّباً إلى العواصم الأوروبية للدراسة هناك، ودَعَوا أساتذةً وعلماءَ منها للقيام بالتدريس في الشرق، وشجّعُوا عملية الترجمةِ والتعريب. وترتبط هذه المرحلةُ من مراحلِ الترجمة من العربية واليها باسم رفاعة الطهطاوي، الذي أدار لسنوات عدّة معهدَ الترجمة الذي أصبح فيما بعد كُلّيّةَ الألْسن في القاهرة، وهذه المرحلة ترتبط أيضاً بأسماء كثيرة من الأدباء والمثقفين اللبنانيين والسوريين، وتَستمرُ بشكلٍ أو بآخر حتى يومنا هذا.

واليوم بالنسبة للترجمة ـ والآن أقصِدُ ترجمة الأعمال الأدبية ـ وهنا تختلف نوعية الضفّتينِ المذكورتين أعلاه مرةً أخرى كلَّ الاختلاف عن أحوالهما السابقة، ومرةً أخرى هذا الاختلاف يتعلّقُ بالأحوال العالمية، أو بعبارةٍ أخرى بعالمٍ يسمّونه عالماً جديداً. وإذا أعرنَا أهميّةً لهذه العبارة، كان علينا حينَ نتكلمُ عن التبادل الثقافي، أو بالأحرى عن تبادل الأعمال الأدبية ـ ان نَنْظُرَ في هاتين الضِفّتين بكلّ جديّةٍ وبكلّ موضوعية، فنجدُ أنّ العالمَ العربيّ اليوم لا يلقى احتراماً، والثقافة العربية لا تُحْتَرمُ كما كان حالُها في الماضي. وأسباب ذلك كثيرةٌ ولا أستطيع تناولها كُلّها، ومنها: أنَّ الثقافة العربية ما عادت بالنسبة للغرب مَنْبَعاً للمعرفةِ العلمية، وأنّ العلومَ في العالم العربي أصبحتْ تعتمد على منابع غربية، ومن هذه الأسباب أيضاً، أن الصورة الغربية للعالم العربيّ وثقافتِه بشكلٍ عامّ قد تجمّدت منذ الفترة الرومنطيقية، وهي صورةٌ وهميةٌ خرافية، ومن هذه الأسباب أخيراً أن صورة العرب في أوروبا ممزوجة بل مجبولة بالنفط، والأحداث العُنْفيّة التي يَبثُّ صورَها التلفزيون يومياً، وهذا يعني أنّ الصورة مشوّهةٌ بعض الشيء.

على كل حال ـ لِنَعُدْ إلى فكرة الضِفّتين ـ فالجهتان غريبتان الواحدة عن الأخرى إلى حد ما، بمعنى أنّ

الكتاباتِ الغربية - سواء منها العلمية أو الفلسفية أو الأدبية - وهي أعدادٌ لا يُستهان بها، تَجد طريقها إلى القارئ العربي وإلى السوق العربية، وهذا بفضل المترجمين العرب ودُور النشر العربية الحكومية والخاصّة، والمؤسسات والمعاهد الأوروبية، ودَوْرُ هذه الأخيرة مُهمٌّ جداً أيضاً.

وفي الوقت ذاته، صحيحٌ أنَّ الاهتمامَ الأوروبيَّ بالكتابات العربية محدودٌ جداً - كما ذكرتُ - ولكنّ هذه المحدودية لاحَظَتها المؤسساتُ الأوروبية - حكوميةً أكانت أم خاصّة - منذُ زمنٍ طويل، فَبَذَلَ كثيرٌ منها مجهوداً عظيماً لتشجيع ترجمة أعمالٍ أدبيةٍ عربية وللمساعدةِ في توزيعها. وأذْكُرُ على سبيل المثال، المؤسَّسة السويسرية للثقافة، والمنظمة الثقافية الألمانية. عَرفتْ مِثلُ هذه المؤسّساتِ المشكلةَ، ورأتْ ضرورةَ دعمِ هذه العمليات. ولكنَّ الدعمَ والمساعَدةَ من الضفة الأخرى للأسف غير متوفر حتى اليوم. لا أستطيعُ أن أتناولَ أسباب هذا الوضع، فهي كثيرةٌ ومتنوعة وأنتم أدرى بها مني. على كلِّ حال ما أراه من تجربتي الشخصية هو أنَّ المؤسسات العربية غيرُ موجودةٍ في الساحة - ساحة دعم المترجمين في أوروبا على عملهم الصعب، ولا ننسىَ أنَّهُم يسبحون ضدَّ التيارِ لنشرِ الثقافةِ والأدبِ العربيّيْن في الغرب.

وأعودُ هنا إلى ما أشرتُ إليه في بداية كلامي، وهو نداءُ ميخائيل نعيمة الذي أعكسُه الآن، بمعنى أنَّ الأديب اللبنانيَّ المشهور قد دعا العرب لاتخاذ ما هو موجودٌ من كتاباتٍ في العالم غير العالم العربي ولِتعريبها، وأنا أظُنّ بل أكون متأكداً أنّه من الضروري اليوم أنْ يقدّمَ العربُ ما هو موجود في عالمهم لكي يُتَرجَمَ إلى اللغات غير العربية.

دعوني أعْطيكم مثالاً يُوضّح الوضعَ المؤسِفَ المذكور: كنت أنا وثمانيةٌ من الزملاء المستعربين، وهم من بُلدانٍ أوروبيةٍ مختلفة، مشاركين ولِمُدّة ستّ سنوات في مشروعٍ لترجمة نصوصٍ أدبيةٍ وذاتيةٍ عربيةٍ إلى لغاتٍ غربيةٍ متعددة. كان كلُّ مشاركٍ مسؤولاً عن الترجمة إلى لغته الأصلية ونشرِها وتَوْزيعها في المنطقة الناطقة بها، وأصبح هذا المشروع شبكةً تَعَاوَنَ من خلالها متَخَصِّصون أوروبيون لترجمةِ الأدب العربي. وقُمْنا بنشرِ أكثرَ من سِتّين كتاباً لخمسة عشرَ كاتباً عربياً، منها: «سيرة مدينة» للمرحوم عبد الرحمن منيف، و«عزيزي السيد كواباتا» لرشيد الضعيف، و«يوم الجمعة يوم الأحد» لخالد زيادة، و«دار الباشا» لحسن نصر و«ذاكرة للنسيان» لمحمود درويش.

وهذا المشروع أَسَّسَتْهُ وموّلَتْه مؤسسةٌ هولنديةٌ خاصّة في امستردام، ولكنْ بعدَ انتهاءِ السنواتِ الستّ تَوقّفتْ المؤسسةُ عن التمويل - وهذا بديهيٌّ بعد مثل هذه الفترة الطويلة، فبحثنا عن مَوْرِدٍ جديد لدعم مواصلة العمل الذي اعتبرناه مهماً، وفيه بُعد نَظَر للتعريف بالثقافة العربية ولتحسين صورتها بين الأوروبيين، وللأسف كان بَحْثُنا هذا بِدُونِ جَدوَى!

وكنا متأكدين من أنّ هذا العمل يَخدمُ العالمَ العربيَّ وثقافتَهُ في أوروبا، وتساءلْنَا: أين العرب الذين نَسمعُ كثيراً عن شكاواهم من الإهمالِ والتَشْويهِ والإهانةِ في الغرب؟ طبعاً الشكاوى مبرَّرةٌ إلى حد ما، ولكن ما هو الحلّ؟ الآن اختفى هذا المشروع الذي كان اسمه «ذاكرة المتوسّط» واختفت معه شبكةُ التجاربِ هذه.

وفي النهاية: ما هي الامكانياتُ لإزالةِ هذا الحاجز؟ أنا متأكّدٌ أنَّ الوضعَ الجديدَ في هذا العالم الجديد ينبغي أن نراه كما هو، فطليطلة والفترة الرومنطيقية قد أصبحت ظواهر تاريخية، وأحوالها لم تَعُدْ أحوال اليوم، والحلم بها لن يُغيِّر وضع الثقافةِ العربية في الغرب.

ولكن في الوقت ذاته، فإن الأوروبيين ما زالوا يحبّون المطالعة عن الشعوب والحضارات الأخرى، ويَرغبون في قراءة نصوص أدبية ومن زوايا مختلفة وفي أساليب متنوعة.

أنا متأكدٌ أنّ الأدبَ هو أكثرُ طريقٍ نجاحا ً وأكثرُ سبيلٍ إثماراً إلى تَغيير صورةِ العرب عند الجمهور الأوروبي، لأنّ هذا الأدب، كأيّ أدبٍ في العالم، يَصِفُ ويُقدّم ناس مجتمعاتِهِ في تعدُّديّتهم وتنوّعيتهم. وأشير بذلك، طبعاً، إلى ضرورة الترجمة والحاجة إلى تشجيعها ـ معنوياً ومادياً ودعوني أختمَ كلمتي قائلاً: إن البكاء على الأطلال لن يغيّر شيئاً وأنّ الشاعرَ لم يُخطئ حين قال:

لا تقل أصلي وفصلي أبداً إنما أصلُ الفتى ما قد حصل.

هارتموت فاندريش

مستشرق ألماني يعيش في بيرن في سويسرا،
وقد كتب هذا المقال للكرمل باللغة العربية.

الفكرة الأصيلة
في الرواية المعاصرة

غالبا ما يشار إلى أن الأفكار ملقاة على قارعة الطريق لمن يريد أن يلتقطها، وكثيرا ما تتطرق كتب النقد التطبيقي، التي تحاول أن تعلم الموهوبين الكتابة في هذا النوع الأدبي الواسع الذي يمكن أن يسمى فن القص، أو فن السرد، إلى أن التجارب الإنسانية التي تصلح كمادة للقص متاحة لكل من يريد، وإلى أن كل إنسان يملك من تجاربه الخاصة ما يكفيه للكتابة ما وسعه أن يفعل، لأن المادة الخام، من هذا النوع، تملأ كل تفاصيل حياته، ولكنها تبقى مجرد تلال من الأحداث المتراكمة حتى تعاد صياغتها في عمل فني يمكن أن يسمى قصة أو رواية، لأن العمل الفني الذي يندرج تحت هذا النوع الأدبي، «لا يسرد شيئا وحسب، وإنما يجب أن يكون عن شيء»[١].

وربما كان من الواضح في أذهان الكتاب المتمرسين، أن الملاحظة الدقيقة هي التي تقود في الغالب إلى التقاط الحدث الأول، أو الفكرة الأولى التي يقوم عليها العمل القادم، وبذلك لا يكون النقص في التجربة هو الذي يعيق الكاتب، لأن أقل التجارب تنوعا تصلح مادة يبدأ بها الكاتب، «إنما العمى هو الذي يمنعه من رؤية ما جرب»[٢].

وكثيرا ما يتحدث الأدباء في الشهادات التي يقدمونها حول تجاربهم، (عندما تكون الشهادات صادقة وغير مفتعلة أو ملفقة، كما هي العادة في كثير من العربي منها)، عن أن مشهدا وحيدا هو الذي أوحى لهم بكتابة عمل فني كبير: فمثلا، خلال كتابته رواية له، صارت شهيرة بعد ذلك، وتحولت إلى فيلم سينمائي شهير، وصف جون فولز حافزه الأول على كتابتها قائلا: «الرواية التي أكتبها الآن» عشيقة الضابط الفرنسي» تقع أحداثها منذ مئة سنة... بدأت حكاية هذه الرواية منذ عدة شهور، كصورة بصرية: امرأة تقف على حافة رصيف مهجور، تنظر إلى البحر. ذلك كل شيء. وذات صباح، انبثقت صورة هذه المرأة في ذهني وأنا ما زلت في السرير نصف نائم، وهي صورة لا تتواصل مع أية حادثة فعلية في حياتي، أو في الفن، يمكن أن أذكرها، مع أني لسنوات عديدة اعتدت أن أجمع كتبا غامضة ومطبوعات منسية... وافترضت أن ذلك يجعلني دائما في نوع من الاحتشاد الكثيف، يمكن من خلاله أن تنفذ صورة كهذه إلى شاطئ الوعي. وبرغم تجاهلي لهذه الصورة، لكنها تكررت. ثم بدون سبب مفهوم توقفت، فبدأت أستعيدها

عن عمد، وأحاول أن أحلل لماذا تحمل هذه الصورة بعض القوة لشيء وشيك الوقوع... ورفضت المرأة ـ في ذهني ـ أن تنظر من نافذة في استراحة مطار، لا بد من هذا الرصيف، حيث تصادف أنني أعيش قرب واحد منها... لدرجة أني أستطيع رؤيته من أكثر الأماكن انخفاضا في حديقتي. وأصبح هذا الرصيف القديم ذا معنى خاص. لم أر وجه المرأة، ولم تكن لها أية جاذبية جنسية، ولكنها كانت من العصر الفيكتوري.. (الذلك) أوحت لي بفضيحة من العصر الفيكتوري، بأنها منبوذة، لا أعرف جريمتها، لكنني رغبت أن أحميها.» [٣]

وفي هذه الشهادة [٤] مجموعة من العناصر التي تشير إلى ما يثير شهوة الكتابة، لدى من يمارسها: العنصر الأول هو ما أسماه المترجم «الاحتشاد» وهو يعني بذلك التحفز المستمر لالتقاط الأحداث، وإحالتها إلى الذاكرة، ويرتبط بهذا العنصر ما يسمى قوة الملاحظة، التي يتميز بها الكتاب الناجحون، بسبب قدرتهم على رؤية ما لا يراه المشاهد العادي، إذا استخدمنا هذا التعبير الشديد البساطة في الوصف. لكن هذه الملاحظة مرتبطة بالاستعداد المسبق، والشهادة تشير إلى أن الكاتب مهتم بما سبق عصره تاريخيا، ويجمع كل أنواع الكتابات المهملة في عدد من القرون الماضية، بما في ذلك رفات حيوات سابقة. لذلك لا يكون غريبا أن يربط مشهد المرأة الحامل على الرصيف المهجور، بزمن كان فيه هذا الرصيف وسيلة السفر الأهم، ثم يعيد ذهنه إلى تقاليد ذلك العصر، الذي كان يرى فضيحة كبيرة في أن تحمل المرأة خارج علاقة الزواج، في النسق الثقافي الغربي ذلك العصر. وبهذا أخذت الحبكة تتشكل، وأخذ الكاتب يعمل على رسم شخصياته الروائية، وعلى رأسها المرأة التي تعرفت على ضابط فرنسي، وعشقته، وحملت منه، وتركها للفضيحة، وهي الحبكة التي يصبح من السهل التعامل معها فنيا، بعد التقاط الفكرة من مشهد عابر.

ومع أن الكاتب يشير في شهادته إلى أن المشهد لم تكن له علاقة بأية حادثة فعلية في حياته، إلا أن اهتمامه بما سبق، ووجود منزله إلى جوار رصيف، يجعل من المشهد جزءا من هذه الحياة، حتى وإن حدث مرة واحدة، لأن تأثيره كان كبيرا إلى حد جعله يتكرر، في الذهن، ويشكل هما أدبيا يحفز على التعبير الفني عنه، من خلال النوع الأدبي الذي يمارسه الكاتب.

هذه الشهادة تشير إلى أن مفهوم «الأفكار المتاحة» قد يكون صحيحا بشكل عام، ولكنه ليس صحيحا عند التخصيص، لأن عوامل أخرى كثيرة تتداخل فيه، حتى يصبح فاعلا، لعل أبرزها هو التحفز لالتقاط اللحظة المناسبة عند الكاتب، والقدرة على التأمل الدقيق، الذي لا يتوقف عند المشهد العام، ولكنه يهتم بالتفاصيل التي يستطيع أن يقدمها بعد ذلك في علاقات متخيلة متداخلة، قد تكون لها ارتباطات بالمشهد العام، الذي يظهر للجميع كتجربة بصرية أو حياتية مشتركة، ولكن شيئا خاصا منه ينبثق في مخيلة الكاتب، يكون ضمن رؤيته وحده، ولا يشاركه فيه أحد.

إن التجارب المشتركة غالبا ما تصدر عنها كتابات متشابهة، تميل إلى التقليد، فلا تستطيع أن تتميز، وتخرج بذلك عن الافتراض الأساسي للكتابة التي تستحق أن تقرأ، وهو أن عليها أن تتصف بسمة التميز، أو سمة الجدة أو الفرادة وعدم السبق، وهي صفات يمكن أن تطلق عليها مجتمعة، حين يراد بها الأدب، صفة «الأصالة»، على أن يكون التعامل مع هذه الصفة كمصطلح نقدي، له تعريفه الجامع المانع، الذي ينقله من المعاني الكثيرة التي استطاعت أن تعلق به حتى الآن.

||

في كتابه « Writing Fiction »، الذي يوصف بأنه كتاب مثير، ومرشد يمكن أن يدرك بسهولة، في موضوع كتابة القصة والرواية ذات المستوى، حاول آرتورو فيفانتي [٥] أن يصنف الكتابة السردية في أربع مجموعات أساسية، ارتبطت كل مجموعة منها بنظرية في الكتابة لها مريدوها عبر التاريخ الأدبي: الأولى تنتمي إلى فكرة التقليد القديمة، التي تعني إعادة كتابة الحياة أدبيا، والثانية تقوم على أساس الجدوى، وفي هذه المجموعة يكتسب العمل السردي أهميته من فائدته العملية، وهي النظرية التي جعلت تولستوي أواخر أيامه يدين رواية من أهم ما كتب، هي رواية «الحرب والسلام« ، لأنها لا تتفق مع ما أطلق عليه اسم «النوايا الطيبة» في هذه النظرية. والمجموعة الثالثة تركز على رد الفعل الفيزيقي الذي يثيره العمل السردي في القارئ، وبذلك يكتسب العمل قيمته من قدرته على إثارة السعادة لدى القارئ، أو جعله يضحك أو يبكي أو يشعر بالخوف.

أما المجموعة الرابعة، التي يجري الإجماع الحداثي عليها إلى حد بعيد، وإليها ينتمي كل الأدب الذي يحقق النجاح على كل مستوى، فهي التي تقوم على مفهوم «الأصالة». وفي هذه المجموعة يكتسب العمل السردي قيمته من أصالته، لأن الأصالة هي عنصر الجمال، وهي أهم عوامل الإبداع، ولأن العمل الفني لا يسمى إبداعا «إلا إذا كان أصيلا وصادقا وطازجا وجديدا، يمتلئ بالخيال، والوحي، ويوحي بشرارة الإبداع، لأن الكاتب يضع روحه داخله» [٦].

وهذا النوع من الكتابة الذي ينتمي إلى المجموعة الرابعة يستطيع بكل بساطة أن يستوعب الأنواع الأخرى التي تضمها مجموعات التصنيف، فمن خلاله يمكن إعادة كتابة الحياة أدبيا، ويمكن أن تكون الجدوى إحدى القيم التي يتضمنها الأدب، كما أن بإمكان الأدب الذي يكتب بهذه الطريقة أن يثير ردود فعل فيزيقية أيضا، لأن في كل ذلك إضافة للأدب، دون أن يكون شرطا مسبقا. لكن المجموعات الثلاث الأولى لا تستطيع أن تحقق أي نجاح حقيقي، إذا غابت عنها صفة الأصالة التي خصت بها المجموعة الرابعة.

وقبل أن تبدأ كلمة الأصالة دخولا في متاهات الغموض التي يمكن أن يحملها المصطلح النقدي العربي، عندما يكون مترجما، أو تُشتمُّ منه رائحة الترجمة، يمكن أن يحدد المعنى المقصود في هذه المقاربة التي تحاول أن تستند إلى التأمل قبل كل شيء، حتى وهي تلجأ إلى بعض المصادر، حتى يتخلى، بقدر الإمكان، عن أي غموض محتمل، وحتى لا يتداخل مع استخدامات اشتهرت، تحمل غير المعنى المقصود هنا، للفظ نفسه.

الأصالة المعنية هنا تحمل صفة الفرادة، بما فيها من حقيقية ومن صدق، ومن جدة أيضا. إنها الفكرة التي تنبع من داخل الذات، وتكون نابضة بالحياة من ناحية، غير مطروقة من قبل، ولا تنزع إلى التقليد. وهي بالتالي تختلف عن مصطلح الأصالة الذي تعودت عليه الدراسات العربية في التراث، عندما تسنده إلى التاريخ، أو تضعه في مواجهة المعاصرة، وهي تهدف إلى فرز ما هو ثابت منه، أو باق، ويصلح أن يستمر في هذا الزمن، ويحمل بالتالي صفة الأصالة التي يربطها بالماضي رباط متين، يظل يعمل كإشكالية، كثيرا ما تميل بدارسي التراث إلى التوفيقية، حتى بين الذين اشتهروا بدراسة التراث، وأبدعوا

في ذلك.

الأصالة بالمعنى المقصود الآن تقف في مواجهة التقليد، والسير على أنماط سابقة، تم استهلاكها من قبل، ولا تقف في مواجهة التراث على الإطلاق، وهي في الوقت ذاته لا تنفيه ولا تتمسح به.

ويمتزج في الأصالة المقصودة هنا معنيان يمكن استعارتهما من التعبير الأجنبي: الأول يجيء منoriginal ويعني «القدرة على التعبير عن النفس بطريقة جديدة غير مطروقة، طريقة مستقلة وخاصة»(٧)، أما الثاني فيجيء من genuine الذي يعني ما هو حقيقي وأصلي وصحيح وخالص ونقي ومخلص، ولا تصنع فيه(٨).

||

في رواية «اخطية» (٩)، كاد إميل حبيبي يلمس موضوع الأصالة بهذا المعنى، عندما تحدث عن «توضيح ما هو واضح أصلا»، من خلال اللغز الذي قدمه الأمير الفاضل لأبناء الوزير الراحل، حتى يعرف أيهم أكثر فطنة، فيضعه وزيرا مكان والده، ثم جرى تعميم ذلك على غياب الرؤية عما هو واضح في الواقع السياسي الذي يعلي شأن من لا يفكرون في العودة إلى حيفا، لأنهم لم يرحلوا عنها أصلا.

لكن الكاتب عندما حاول توضيح ما هو واضح في ذهنه، وضعه داخل إطار سميك من الغموض الذي لم يخدم فكرته، فأضاع فرصته في تسجيل عمل روائي عربي، بهذه الخصوصية، داخل متاهتين، كثيرا ما أحب الكاتب أن يغوص فيهما: متاهة التراث، الذي يتحول في هذه الرواية إلى نوع من الاستطراد والمقارنة، ويكاد يخفي المقاصد الفنية فيها، ويهز تماسك بنيتها، ومتاهة السياسة، التي تحتل الاهتمام الأوسع، وتجيّر معظم الأحداث لصالحها، بطريقة مباشرة معظم الوقت.

مع ذلك، فإن «توضيح ما هو واضح أصلا «يمكن أن يشكل مفتاحا لفكرة الأصالة التي يجري الحديث عنها: فما هو واضح يصعب أن يلاحظ بالنظر العابر، لأنه يكون جزءا من المشهد الكلي الذي لا يرى في العادة إلا مشهدا كليا له وحدته، أو لا يجري التدقيق فيه، إلا من خلال الصورة الشاملة التي لا تهتم بإبراز التفاصيل، أو ملاحظتها منفصلة، وهو مشهد يحتاج إلى تأمل وتركيز، ودقة ملاحظة، حتى يتمكن الكاتب من تمثل أجزائه والتعامل معها كوحدات مستقلة، يمكن أن تصبح، مع التأمل، مادة لإعادة الصياغة في عمل سردي له خصوصيته وتميزه.

ما هو واضح أصلا هو الذي جعل عنترة العبسي يتساءل قبل قرون عديدة إن كان الشعراء غادروا من متردم، ومع ذلك فإن الشعراء ظلوا يكتبون بعد تساؤله، ومنهم من أجاد الشعر خيرا منه. وهو الذي أشارت إليه المصادر العربية القديمة باعتباره نوعا من الأفكار المطروحة على قارعة الطريق، تحتاج إلى عين نافذة تلتقطها، قبل أن تكون بحاجة إلى الموهبة التي تعبر عنها، حتى وإن لم يكن هناك انفصال بين القدرة على الالتقاط والقدرة على التعبير، لأنهما سمتان متلازمتان وضروريتان في شخصية الكاتب الناجح، حين يدرب نفسه على استخدامهما حتى ينتج من تمازجهما ما هو قادر على أن يثير الدهشة، لأن إثارة الدهشة من السمات الأساسية في موضوع الأصالة، وهي فوق ذلك من السمات الهامة التي يفترض أن تحملها الرواية الناجحة. وهذه السمة تصبح أكثر نجاحا، إذا استطاعت أن تقوم بوظيفتها من خلال ما هو عادي، مما يتعامل معه الإنسان في حياته اليومية، لأن المتلقي سوف يكتشف، عندما يرى العادي في صورة مغايرة، جميلة وجديدة، شيئا مما يميز الكاتب عن غيره من الناس، ويجعل منه كاتبا.

مثل هذه الدهشة، وهي تولد من الفكرة الأصيلة التي تشع من تأمل ما هو عادي في الواقع، هي التي تجعل التقدم في السن مختلفا عما يتداوله الناس ويعرفونه، في رواية غارسيا ماركيز «ليس للكولونيل من يكاتبه« ، رغم أن الناس يكبرون في السن منذ الأزل، ويشعرون بالوحدة منذ الأزل، مما يشير إلى أن هذه الفكرة مطروحة على قارعة الطريق قبل ذلك الشاعر العربي الجاهلي الذي سئم تكاليف الحياة، لأن «من يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم».

كما أن طبيعة الموت، الذي يحدث مرة واحدة في حياة كل إنسان، منذ وجد الإنسان، هي التي حمّلته الكثير من الدهشة عندما تعامل معها خورخي أمادو بطريقة جديدة ومختلفة، وهو يتحدث عن «الرجل الذي مات مرتين»، لن نجد لها شبيها فيما سبقها، ولن يستطيع شبيه أن يدعيها بعد ذلك، ولا أن يقلدها دون أن ينكشف.

هذا هو بالضبط ما يتوصل إليه الكتاب الذين يسجلون تميزا في كتاباتهم: إنهم يتأملون الواقع، ويستطيعون أن يلتقطوا منه ما يمكِّن خيالهم من إعادة صياغته من خلال عنصر مدهش فيه، يرونه ويتعاملون معه، لا كما يتعامل الناس معه في العادة، حتى وإن استخدموا ما يراه الناس، أو عبروا عن ذلك بكلماتهم الفيزيقية الخام، التي تستطيع أن تخلق تأثيرا قويا ومباشرا، أكثر من الكلمات العامة والتجريدية، «لأن المباشرة في اللغة، تخدم أكثر من الدوران حولها، شريطة ألا تحمل المباشرة معنى العادية»[١٠]، فيقبضون بذلك على الفكرة الأصيلة التي يصعب أن يحقق العمل الفني نجاحا معاصرا في غيابها، لأن القارئ المعاصر، الذي تابع تطور فن السرد، لم يعد يقبل ما يميل إليه القارئ المبتدئ الذي يرى «أن القصة أو الرواية تكون عن شخص أو أشخاص، تحدث معهم أحداث معينة، ولا يفطن إلى أنها تكون عن نوع محدد من الأشخاص، أو إلى أنها تعطي وجهة نظر محددة في الحياة»[١١]، لأنه يرى ذلك من وجهة نظر الدراسات التقليدية أو التعليمية التي تظن أن حبكة العمل الأدبي، أسهل عناصره أمام الفهم، وأقربها إلى القدرة على التعبير بالكلمات .

||

منذ بدأ العصر الصناعي يربط الناس بالآلات التي تتحرك، ويحرك حياتهم بسرعة تتزايد مع كل اختراع جديد، أخذت عبارة «عصر السرعة» تجد مكانها الطبيعي في التعبيرات السائدة التي تصف هذا العصر. ومن خلال هذه الصفة، أنتجت أعمال فنية كثيرة، خاصة في مجال السينما الروائية، بعضها كان يحمل أثرا ما، لأنه تعامل مع الفكرة بعمق، وبعضها الآخر لم يبق منه شيء بعد العرض الأول، لأنه اختار الحركة وسيلة للإثارة وحسب، وهي وسيلة لا يستمر فعلها إذا لم يقم بناؤها فوق أساس متين، له علاقة بالأثر النفسي للسرعة، مثل بعض أنواع الفوبيا المتصلة بها أو غير ذلك.

عصر السرعة، أصبح تعبيرا مبتذلا خلال فترة زمنية قصيرة، مثل غيره من التعبيرات التي يتم استهلاكها بكثرة الاستعمال، حتى تصبح الصور التي تنتج عنها غير مقبولة، لأنها تشكل «شاهدا حقيقيا على غياب التجربة الأصيلة التي تطرق لأول مرة من قبل مستخدمها، لأنها تحولها إلى ما هو عام وغير مميز أو فردي، لا يحمل في ذاته أية إشارة إلى الإدراك الطازج أو التخيل. (لأن) الصورة المستهلكة تعني القليل».[١٢]

ميلان كونديرا استطاع أن يلتقط فكرة السرعة في العصر الذي يوصف بها، لكن من زاوية أخرى، هي الزاوية النقيض، الزاوية ـ الحاجة، التي يتطلع إليها الإنسان وهو يعاني من آثار السرعة في حياته، حين يشعر بها دولابا يطحنه. الكاتب عبر بعد ذلك عن الالتقاط الجديد لهذه الشرارة المتاحة، في رواية تحمل عنوان «البطء» [١٣]. ورغم أنها لا تعتبر واحدة من رواياته الأكثر تميزا، إلا أن ذلك لا يحول دون أن تصلح مثلا جيدا على الفكرة المتداولة بشكل يكاد يكون عاما، حين يستطيع كاتب جيد أن يلتقط منها صورة غير متداولة، وأن يتعامل معها بشكل يجعل منها أساسا لعمل أدبي له خصوصيته.

كونديرا في روايته الصغيرة، التقط الفكرة المستهلكة حول عصر السرعة، ومن خلالها رصد تأفف الناس من أمر يجعل حياتهم تلهث في هذا العصر، فلا يدركون أنها تتسرب من بين أيديهم، دون أن يستفيدوا مما يملكونه منها، لأن السرعة تمنعهم من التقاط الأنفاس، وربما من الاستمتاع بالحياة ذاتها بسبب الاندفاع السريع إلى ما هو خارج إطارها، مما يجعل مشهد الحياة ذاته يمرَ سريعا ولا يجري الاستمتاع به، وهو الواقع الذي يتسم به هذا المشهد المعاصر، خاصة في الغرب. ومن خلال التأمل العميق، شعر الكاتب بالمعنى الذي يكمن وراء الصفات التي تطلق على عصر السرعة، وغالبا ما تصفه بالجنون، وتمثّل هذه الفكرة حتى وجد أن في العودة إلى البطء عودة إلى الحياة التي ينشدها الناس، ويطمحون إلى الاستمتاع بها.

إن الحاجة إلى البطء هي الفكرة الأصيلة في رواية هذا الكاتب، وهي حاجة مبثوثة في كل تعبير يشير إلى السرعة التي يتصف بها العصر، لكن أحدا لم يلتقط هذه الفكرة، ويعبر عنها روائيا قبله، لذلك يمكن أن توصف روايته بالأصالة.

ومع أن الكاتب عبّر عن فكرة السرعة تعبيرا هو الأكثر بساطة، خلال رحلة استمتاع هادئة وبطيئة وصغيرة بواسطة السيارة، تتم عبرها مراقبة السيارات الأخرى المندفعة على الطريق بتهور ليس له ما يبرره، إلا أنه استطاع أن يشخص جنون السرعة، وأن يكشف للمتلقي أن في البطء ما هو أوسع من مجرد السلامة من حوادث الطرق، وهو الاستمتاع بما تمنحه الطبيعة من جمال، وبما تمنحه الصحبة، حين تكون جميلة، من شعور بقيمة الحياة، وبأهمية أن تعاش بتركيز يبرز هذه القيمة.

إن فكرة السرعة، الشائعة في المجتمعات منذ عشرات السنين، ظلت ملقاة على قارعة الطريق في أحاديث الناس اليومية وتعبيراتهم المستهلكة، حتى استطاع كاتب دقيق الملاحظة، كبير الموهبة، أن ينفض عنها الغبار، ويقدم شيئا منها في صورة جديدة، أو فكرة غير مطروقة من قبل، هي التي تسمى الفكرة الأصيلة، وهي التي تحتاج الرواية إلى مثلها حين تطمح إلى أن تكون رواية أصيلة.

وليد أبو بكر
رام الله

1 Edith Ronald Mirrielees, Story Writing, The Writer, Inc. Boston, 1983, P.17.

٢ المصدر السابق، ص١٥

٣ مالكولم برادبري (إعداد وتقديم)، الرواية اليوم، ت. أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،١٩٩٦، ص١٢٣.

٤ يرجى ملاحظة أن النص الذي يتم الاستشهاد به يؤخذ كما ورد في المصدر، حتى مع هفواته اللغوية

5 Arturo Vivante, Writing Fiction, The Writer, Inc. Boston, 1980.

٦ المصدر السابق ص٩

7 Joseph T Shipley, Dictionary of World Literary Terms, The Writer, Inc. Boston 1979.P.227.

8 N.S. Doniach, The Oxford English ñ Arabic Dictionary, Oxford, 1984,p.491.

٩ إميل حبيبي، اخطية، كتاب الكرمل١، بيسان برس، قبرص١٩٨٥.

١٠ ، مصدر سابق، ص ١١٦. H. Coobs,

11 Laurence Perrine, Story and Structure, Harcourt,Brace and World, Inc.U.S.A.p42.

12 H. Coombs, Literature and Criticism, Penguin Books, London,1981,P.43.

١٣ ميلان كونديرا، البطء، ت منيرة مصطفى، ورد للنشر، دمشق، ١٩٩٧

صورة المكان في مرآة تاريخ مقدس
(فضائل القدس)

شمس الدين الكيلاني
محمد جمال باروت

٦- الفضائل العثمانية

ظهر في الفترة الواقعة ما بين نهاية الحقبة المملوكية وبدء الحقبة العثمانية في المشرق العربي كتاب «الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل» للقاضي مجير الدين الحنبلي (توفي ٩١٠ هـ، والبعض يقول ٩٢٨ هـ)، ورغم أننا لا نعرف أية معلومات ذات قيمة عن حياته، إلا أننا نستطيع أن نضعها في سياقها التاريخي الذي تميز في لحظة إعداد مجير الدين وإنجازه للكتاب، ببدء الصدام ما بين المماليك والعثمانيين، والذي كان الصراع على زعامة العالم الإسلامي أحد أبرز وجوهه، بعد أن تمكن العثمانيون قبل حوالي قرن من ذلك وفي عام ١٣٩٦م على وجه التحديد من سحق آخر وأضخم الحملات الصليبية، ونقل المعركة من آسيا إلى أوروبا نفسها. ويتوقف كتاب مجير الدين من الناحية الزمنية عند القدس في مرحلة السلطان المملوكي البرجي قايتباي (تولى السلطنة ٨٧٢-٩٠١هـ/ ١٤٦٨-١٤٩٦م) الذي بدأت في أواخر عهده الصدامات ما بين المماليك في المشرق وبين العثمانيين في أرض «الروم». ويشير مجير الدين نفسه في أحد فصول كتابه إلى بداية هذا الصدام تحت عنوان «ابتداء الفتنة بين الملك قايتباي والسلطان بايزيد خان»، أي بين السلطان قايتباي المملوكي والسلطان العثماني بايزيد الثاني بن محمد الفاتح

شمس الدين الكيلاني،ومحمد جمال باروت كاتبان سوريان يقيمان في دمشق

الفصل السادس وخلاصة دراسة مطولة نشرت الكرمل فصولها الخمسة الاولى في العدد ٧٦-٧٧

(٨٨٦-٩١٨هـ/ ١٤٨١-١٥١٢م). وغم أن مجير الدين قد أنجز كتابه في سياق اندلاع هذا الصدام، فإنه لم يتحرج من الإشارة الإيجابية إلى أنه «من أفعال الآثار الحسنة بالصخرة الشريفة من ملوك الروم (يقصد السلاطين العثمانيين في القسطنطينية)، أن السلطان مراد ابن السلطان بايزيد خان رتب قراء يقرؤون له في الصخرة الشريفة» (١). وهو ما قد نرى فيه إشارة دالة إلى وضعه القدس فوق الاعتبارات الاستقطابية السياسية لذلك الصدام، كما يدل من جهة ثانية على اهتمام السلاطين العثمانيين حتى قبل بسط سيادتهم على بلاد الشام بالقدس وخدمتها والتبرك بها. ولا ريب أن مجير الدين الذي كان منغمراً كما يقول عن نفسه «بأمور الدنيا» (٢) من دون أن يعيقه ذلك عن إنجاز كتابه الكبير، قد كان بحسه التاريخي على دراية كافية بمجريات ذلك الصراع، بل إنه عاصر مرحلة السلطان قانصوه الغوري (٩٠٦-٩٢٢هـ/ ١٥٠١-١٥١٦م) الذي كان آخر السلاطين المماليك، وأعاد ترميم كافة الحصون والأسوار في مواجهة العثمانيين.

موقع الكتاب في مدونات الفضائل:

حتى لو سلمنا أن مجير الدين قد توفي قبل حوالي اثني عشر عاماً من سقوط آخر السلاطين المماليك في معركة مرج دابق في شمال حلب في عام ١٥١٦م ولم يشهد الفتح العثماني، فإن تأثيره المرجعي الحاسم على كتب الفضائل التي دوِّنت في الحقبة العثمانية يجعلنا نضعه في سياق المدونات الفضائلية العثمانية التي يشكل كتاب مجير الدين مرجعها الأساسي. إلا أن أهمية هذا الكتاب تتجاوز أواخر الحقبة المملوكية أو الحقبة العثمانية التالية عليها إلى موقعه في سجل المتن التاريخي الفضائلي البلداني المقدسي العام كله. إذ يمكن اعتباره بحق مدونة المدونات الفضائلية، رغم الزمن القياسي الذي أنجز فيه وهو حوالي أربعة أشهر. فهو يشكل حبة العقد بين مجمل مدونات الفضائل بقدر ما حاول أن يدمج مختلف جوانبها في متن تاريخي شامل أو «كامل» على حد تعبيره. ومن هنا وصف مجير الدين كتابه بـ«المختصر» (٣) جرياً على التقاليد الاتباعية للثقافة الإسلامية في عصره، التي أخذت «تجتهد» أو «تبدع» في مجال الفروع وليس في مجال الأصول؛ إلا أن هذا «المختصر» (سبعمائة صفحة) كان في حقيقته إعادة بناء شامل لمختلف موضوعات التاريخ الفضائلي في مدونة شاملة واحدة. وقد اعتمد فيه مجير الدين على ما استطاع جمعه من «كتب وأوراق متفرقة» في مدونات «التراجم والأحداث» فضلاً عن حفظه الكثير «للوقائع والاطلاع عليها»؛ ذلك أن مفهوم «المختصر» في الإنتاج الثقافي العربي الكلاسيكي لا يمكن أن يكون إلا «مختصراً» لمدونات مكتبية أساسية أو مرجعية سابقة. وقول مجير الدين «ومع ذلك لم أستوعب ما هو المقصود من التاريخ لعدم الاطلاع على شيء أستمد منه في هذا المختصر ما لم يوجد في غيره» إنما يعرب به عن إرادته العلمية في كتابة «تاريخ كامل» للقدس.

إن مفهوم «التاريخ الكامل» للأدب التاريخي الفضائلي الذي يقع أساساً في إطار التاريخ البلداني (الفضائلي) وليس في إطار التاريخ العام هو ما يمنح كتاب مجير الدين أهميته الاستراتيجية في كامل متن المدونة التاريخية الفضائلية المقدسية. فلقد حاول هنا أن ينزِّل مفهوم التاريخ الكامل/ الشامل على تاريخ القدس. ومن الناحية المنهجية فإن تفرع التدوين التاريخي العربي

إلى فروع أو حقول يمثل تقدماً منهجياً في تقنية التدوين التاريخي، وتعبيراً عن التعقد الذي يتطلب التفريع. إلا أن ما حاوله مجير الدين على وجه الضبط هو امتصاص هذه الحقول أو الزوايا الفرعية في النظرة الفضائلية للقدس، وتحويلها تحت اسم «المختصر» إلى مدونة فضائلية بلدانية شاملة أو «كاملة» على حد تعبيره، تتسق مع الطبيعة القدسية والتاريخية لتاريخ المدينة، فضلاً عن أن التاريخ العام كان يشكل لأي مؤرخ بلداني أو فضائلي مدخلاً أساسياً. إذا كان التاريخ العام هنا أكثر من اختصاص، لقد كان يعني في ذهن المؤرخ التاريخ الموحد للأمة/ الجماعة الإسلامية أو للعالم الإسلامي المتعدد السيادات في زمن مجير الدين. بكلام آخر كان التاريخ الفضائلي البلداني المقدسي يركّز من داخل الاهتمام بالتاريخ الإسلامي العام على التاريخ الخاص للمدينة المقدسة في إحدى زواياه. وما حاوله مجير الدين هو جمع كل هذه الزوايا في كتابه، وهو الأمر الذي جعل منه مدونة المدونات الفضائلية المقدسية. ولعل هذا العمل الجبار الذي أنجزه مجير الدين في زمنٍ مضطرب سياسي واجتماعي، وفي غضون أربعة أشهر (ربما كثّف مدة إنجازه نتيجة ضغوط «الدنيا» وجذبها الاضطراري له) هو ما يفسر لنا، أنه مرجع ومصدر أساسي لا بد منه، ليس لمؤلفي الفضائل بعده فقط، بل لأي باحث معاصر في زمننا في تاريخ القدس، بما في ذلك الباحث التاريخي بحصر المعنى أو الباحث العلماني. وبالنسبة لمجير الدين نفسه، فإن التاريخ الفضائلي المقدسي ظهر له تاريخاً جزئياً أو تاريخ زوايا أو جوانب فقط، وأراد أن يضم هذه التواريخ الجزئية في تاريخ شامل تسلسلي يجمع ويربط ما بينها في رؤية تاريخية مركبة للمدينة، تراعي تاريخها الروحي فوق الزماني، وتاريخها الدنيوي الزماني في آنٍ واحد. ولقد كان الحس التاريخي فائقاً لدى مجير الدين إلا أن هذا لم يتعارض في منطقه -كما لدى سائر مؤلفي الفضائل- مع اعتبار الحقائق التاريخية «الروحية» المتعلقة بالمدينة على أنها وقائع مسلم بها. فعلينا ألا ننسى أن مجير الدين هو في النهاية مدون فضائلي، تشكل المكانة الروحية المميزة للمدينة المقدسة حافزه الحاسم لكتابة التاريخ. إلا أنه وهو المدوِّن الفضائلي هنا لتاريخ القدس التي كان أحد قضاتها، وأحد أعظم -كما تبين لاحقاً- من خدموا تاريخها، حرص بخبرة المؤرخ التفصيلية التاريخية المنصبة على تتبع الحوادث ومعرفة مجرياتها في المقام الأول كأساس لأي معرفة تاريخية بالحوادث، وهو ما يفسر أننا نجد في كتابه «الكبير» معلوماتٍ «علمية» مرجعية في مقاييس فهم زمننا. إذ يمثل كتاب مجير الدين كما يشير كراتشكوفسكي بحق أوسع وصف تاريخي طوبوغرافي عن القدس والخليل. وإذا ما أردنا أن نتعرف على الوضع الطوبوغرافي والروحي والوصفي للقدس في زمن مجير الدين، فلن نجد بالتأكيد أفضل من عمله. بل إن باحثة تاريخية معاصرة، هي كارين أرمسترونغ التي يمكن اعتبارها اليوم أهم وأحب من كتب عن القدس بروحية الفضائل ولكن من داخل وعي تاريخي كامل بالتاريخ كما نفهمه اليوم، لم تستطع حين كتبت كتابها «القدس مدينة واحدة وعقائد ثلاث» إلا أن تعتمد مصدرياً على كتاب مجير الدين، لقد كانت أرمسترونغ تعرف كتب «الفضائل» الأخرى، غير أن هذا الكتاب ظهر لديها كتاباً مصدرياً شاملاً. وهو ما يعني أن كتاب مجير الدين مايزال حاضراً ومؤثراً علينا حتى اليوم.

كان مجير الدين معنياً حسب مصطلحات عصره المنهجية بإعداد «مختصر»، إلا أن

«مختصره» جاء «شاملاً» لما هو روحي ودنيوي في تاريخ المدينة. ويقول عن مؤلفي المدونات الفضائلية قبله أنهم «إنما ذكروا في التواريخ أشياء في أماكن متفرقة، فإن بعض العلماء كتب شيئاً يتعلق بالفضائل فقط، وبعضهم تعرض لذكر الفتح العمري، وعمارة بني أمية، وبعضهم ذكر الفتح الصلاحي واقتصر عليه، ولم يذكر ما وقع بعده، وبعضهم كتب تاريخاً يتعرض فيه لذكر بعض جماعة من أعيان بيت المقدس، مما ليس فيه كبير فائدة، فأحببت أن أجمع بين ذكر البناء، والفضائل، والفتوحات، وتراجم الأعيان، وذكر بعض الحوادث المشهورة، يكون تاريخاً كاملاً» (٤). نلمس هنا دون أي ريب أن مجير الدين يرى الفضائل جانباً من جوانب التاريخ، وهو ما يتيح له في طموح «التاريخ الكامل» أن يدمج الجانب الفضائلي (المرتبط بالمستوى الشعري الأسطوري أو مافوق التاريخي الدنيوي) مع سائر الجوانب الدنيوية الأخرى. إذ أن الفكرة اللاواعية لأي مؤرخ إسلامي كانت تقوم على التسليم بأن البعد الروحي هو من الأبعاد المحدودة للتاريخ، أو أنه جوهره، أو أنه معناه. ومن هنا لم تنشأ أية مشكلة منهجية نظرية لدى مجير الدين، يمكن أن تنشأ في زمننا، ما بين التاريخين الروحي والزمني للمدينة. لقد كان هذان التاريخان لديه -كما لمجمل المؤرخين المسلمين- منسجمين. لعل وعي مجير الدين للفرق ما بين الجوانب الفرعية في مدونات الفضائل وبين مدونته، هو ما يدفعه لأن يقول عن كتابه «هذا آخر ما تيسر ذكره من أخبار بيت المقدس وبلد سيدنا الخليل عليه السلام (يقصد مدينة الخليل)»(٥).
إن «آخر ما تيسر ذكره» يفترض معلومة مكتبية-حفظية متكاملاً نسبياً لموضوعها. لم يحدِّد مجير الدين تماماً هذه المعلومات إلا على صعيد الفرع العلمي الاختصاصي (الجزئي) لها، إلا أنه لا ريب كما يشير نفسه كان متشرباً بها، وحافظاً لها أو لقسم كبير منها على الأقل، ومن هنا كان حفظه أحد مصادره. وهو بهذا المعنى حفظ لمصادر مكتوبة. إلا أنه في إطار منطق الحفظ، حفظ امتصاصي تحويلي تتحكم به وجهة النظر، وربما يمثل هذا الجانب الحفظي، الذي يستند مرجعياً إلى المدونات، إلا أنه يستعيدها ذاتياً وإسقاطياً، كأحد محرضات الجانب الإبداعي في مدونة مجير الدين، الذي كان تصنيفه لكتابه في إطار مفهوم «المختصر» مع أنه تخطى هذا المفهوم كثيراً إلى الإبداع في الرؤية والدمج وتعددية الزوايا أي في ما سماه مجير الدين بـ«التاريخ الكامل».

كان مجير الدين مهموماً بالتاريخ الشامل/ الكامل للقدس في كافة جوانبها وزواياها، ولعل هذا ما يفسر أنه لم يكد يترك بناءً أو لحظة، أو صحابياً، أو شيخاً جليلاً، أو صوفياً، أو فقيهاً، أو ملكاً أو أميراً، زار المدينة، أو عاش أو مات فيها، إلا وذكره. ولأنه يفهم التدوين التاريخي «شاملاً» أو «كاملاً» لكافة تعقيدات زواياه، فإنه قد كشف عن حس تاريخي مجرِّب بأن التاريخ ليس تاريخ «التراجم» أو «الأعيان». لقد كانت كتب «التراجم» أحد أهم مصادر مجير الدين، إلا أنها بخصوص القدس قد ظهرت لديه «مما ليس فيه كبير فائدة» (٦). لقد كان لديه التاريخ أشمل من تواريخ «التراجم/ الأفراد أو زوايا الرؤية المخصوصة. مع أنه ينهي كتابه بترجمة لشيخ الإسلام الكمالي ابن أبي شريف، الذي صار قدوة ببيت المقدس وفقيهه، وعين أعيان المعيدين بالمدرسة الصلاحية، وصاحب الجهود التعليمية فيه(٧).

كان لدى مجير الدين فهم مكثف في أن التاريخ بما هو «تاريخ كامل»، ليس زوايا أو فروعاً

أو تراجم أو تاريخ أشخاص، بل هو تاريخ زماني-مكاني شامل لكل ذلك، ليُبرز مكانة القدس الجليلة في هذا التاريخ الكبير.

وصف الكتاب:

يتخذ مجير الدين-على غرار المؤلفين الآخرين- التاريخ الشامل الذي يبدأ بآدم مدخلاً لتاريخه الفضائلي «الكامل» على حد تعبيره أو المتعدد الجوانب. ويبدأ كتابه بسورة الإسراء، وذكر أسماء المسجد الأقصى، محللاً دلالات ومعاني الآية القرآنية التي أرست العلاقة الروحية ما بين المسلمين والقدس، قبل فتحهم لها، وكرست الوحدة ما بين مكة والقدس. ففي رحلة الإسراء النبوية صلى النبي بالأنبياء جميعاً في جوار الصخرة، كما فرض فيها الله على المسلمين الصلوات الخمس، ومر فيها النبي على مواقع تذكر موسى وعيسى وإبراهيم الخليل، وصلى هناك بجوارهم، وهو ما يرمز إلى وحدة الوحي الإلهي الذي استكمل بالنبي (محمد) خاتم الأنبياء. ثم يعقب ذلك بذكر أن أول ما خلق الله، هو الشمس والقمر، والجنة والنار، ثم يذكر سلسلة الأنبياء التي تبدأ بآدم فنوح فهود فصالح، ليصل إلى إبراهيم الخليل الذي يعتبر حلقة أساسية في سلسلة النبوات ستؤسس للعائلة الإبراهيمية التي يختمها النبي محمد. ويذكر بناء إبراهيم الكعبة مع ابنه إسماعيل، ورحلته البرية إلى مكة. ثم يفصِّل بذكر العائلة الإبراهيمية التي كان لها علاقة بالقدس والمنحدرة من سارة: إسحاق ويعقوب ويوسف، وموسى وخروجه من مصر إلى الأرض المقدسة (القدس في فلسطين)، إلى أن يصل إلى داوود وسليمان، وقصة إعادة بنائهما المسجد الأقصى. ثم يذكر كيف عاقب الله بني إسرائيل لانحرافهم عن الوحي، حيث أرسل الله لهم عقاباً على ذنوبهم نبوخذنصر الذي هدم القدس، وشتتهم في البلاد. ثم يذكر الأنبياء، أرميا، ويوشع، وزكريا، ويحيى (يوحنا)، وعيسى المسيح، وعقوق اليهود لهم، وعقاب الله لليهود على ذلك بخراب القدس على يد طيطس. وبعد ذلك يبدأ بالسيرة النبوية إلى أن يصل إلى ذكر فضائل المسجد الأقصى، وكيف كان القبلة الأولى للمسلمين، وفضل الصلاة والآذان والصيام والدفن فيها، وفضل الصخرة، والصلاة على يمينها اقتداءً بالنبي، وقصة الإسراء والمعراج، ثم يقدم نبذة عن فضائل القدس، والأدعية الواجبة عند دخول بيت المقدس.

يتوقف مجير الدين بعد ذلك عند قصة الفتح العمري، وذكر من دخل إليها من الصحابة، وأن المهدي يظهر فيها آخر الزمان، ثم بناء الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان لقبة الصخرة والمسجد الأقصى، ويصف أبواب المسجد وصفاته في أيام عبد الملك، ويذكر الأعيان والتابعين والعلماء والزهاد ممن دخلوا البيت المقدس، بمن فيهم الإمام الشافعي. ثم يذكر تاريخ تغلب الإفرنج (الصليبيين) على بيت المقدس، ويتبع ذلك بتاريخ مقاومة صلاح الدين (الأيوبي) للإفرنج، وتتويج ذلك بفتح بيت المقدس. ويذكر يوم الفتح وما جرى فيه من مشاهد، وخطبة الجمعة التي تلت الفتح، ثم جهود صلاح الدين لإخراج بقايا الإفرنج، وذكر الحملات الصليبية بعد ذلك، ولقاء الملك العادل مع ملك (الإنكليز)، والهدنة بين صلاح الدين والإفرنج، ووفاة صلاح الدين، ثم سلطة الملك العادل، ومن بعده سلطة الملك الكامل، وتخريب سور المقدس خوفاً من استيلاء

الإفرنج عليها.

يصف بعد ذلك المسجد الأقصى في زمنه، ويلاحظ أن المسلمين قد سموا الكثير من عمارات الحرم القدسي بأسماء أنبياء العائلة الإبراهيمية، زيادة في التبرك بأسمائهم، واقترانها بالمكان، تعبيراً عن نظرة التوحيد الإسلامية لأديان التوحيد الإبراهيمية: المسيحية واليهودية والإسلام. فهناك: محراب داوود، ومهد عيسى، وذكر الصخرة الشريفة وفضائلها، وذكر المغارة التي تحت الصخرة، وقبة السلسلة، وقبة المعراج، ومقام النبي، ومقام الخضر، وقبة سليمان، وقبة موسى، وعدد المنائر في المسجد الأقصى، وعدد أبوابه، وما يوقد فيه من المصابيح، وذكر ما فيها من مدارس ومشاهد. وذكر ما في القدس من الأماكن المحكمة البناء. ولا ينسى أن يذكر الكنائس والديارات (الأديرة)، وذكر حاراتها المشهورة، وذكر بناء بيت المقدس، وأبواب المدينة، وذكر عين سلوان، وبرك الماء، وذكر دير أبي ثور وطور زيتا، وقبر مريم أم المسيح، وذكر الساهرة، وذكر حدود الأرض المقدسة التي ذكرها الله في كتابه.

يذكر بعد ذلك أعيان المسلمين في القدس، ومن ولي أمرها، ثم يعطف على مدينة الخليل (نسبة إلى إبراهيم الخليل)، ويذكر مشاهدها تعبيراً عن إجلال ذكر أبي الأنبياء إبراهيم الخليل. ثم يذكر زيارة السلطان قايتباي في زمن مجير الدين لبيت المقدس، للتبرك بها، ويذكر إسهاماته ببنائه، ويشير إلى «الفتنة» بين السلطان قايتباي والسلطان العثماني بايزيد خان، التي ستشكل المؤشر الأول لتقدم العثمانيين نحو بلاد الشام. ويتوقف مجير الدين في متنه التاريخي زمنياً عند عهد قايتباي، ويختم كتابه بوعد للقارئ يقول فيه: «وإن فسح الله الأجل جعلت له ذيلاً (ملحقاً- الباحثان)، أذكر فيه ما يقع من الحوادث بالقدس الشريف وبلاد سيدنا الخليل، وغيرهما من أول سنة إحدى وتسعمائة إلى آخر وقت يريده الله تعالى فيما بقي من العمر» (٨).

تلك هي رؤوس موضوعات كتاب مجير الدين، التي تكثف جميع موضوعات كتب الفضائل التي سبقته، بشكلٍ أتى فيه شاملاً، ولا يضاهيه في الشمول والعمق أي مؤلف فضائلي آخر. ويستخدم مجير الدين في سرديته الفضائلية بشكلٍ فعال ما ورد في الكتاب والسنة وأقوال الصحابة وكتب الفتوحات والسيرة النبوية عن القدس. ورغم منهجيته السنية في التفسير التي تحتكم إلى ظاهر النص وفق قواعد اللغة العربية ودلالاتها، فإنه يعتمد منهج التأويل لبعض الآيات القرآنية، ومثال ذلك تأويله لآية (والتين والزيتون(وطور سينين(وهذا البلد الأمين(حيث يؤول ذلك في ضوء مروية الصحابي أبي هريرة بأن الله «أقسم بأربعة جبال» هي التين (مسجد دمشق) والزيتون (طور زيتا مسجد بيت المقدس)، وطور سينين (حيث كلم الله موسى)، وهذا البلد الأمين (جبل مكة) (٩). وقد حاول مجير الدين في كثير من الموضوعات الأساسية، أن يذكر كل الروايات، مثل حرصه على ذكر كل الروايات المتعلقة برحلة الإسراء والمعراج(١٠)، الفاصلة في تاريخ الرؤية الإسلامية للقدس. كما حرص على أن يقدم كل التفسيرات/ التأويلات الإسلامية لسورة الإسراء (سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله.....(فـ«سبحان» (لتنزيه الله تعالى عن كل سوء) و«أسرى بعبده ليلاً» (أي سيَّره، والعبد هو النبي) «من المسجد الحرام» (مكة) إلى المسجد الأقصى» (مسجد بيت المقدس)

«الذي باركنا حوله» حيث يسرد هنا تفاسير متعددة، فالأرض المباركة هي فلسطين والأردن (تفسير ابن عباس) والشام (تفسير أبي القاسم الهيلي). وسبب المباركة يعود إلى أنه مقر الأنبياء وقبلتهم، ومهبط الملائكة والوحي، وفيه يحشر الناس يوم القيامة، وقيل «الأقصى» لبعد المسافة بينه وبين المسجد الحرام، وقيل لبعده عن الأقذار والخبائث، وقيل لأنه وسط الدنيا (١١). ولعل منهجه في ذكر أكبر قدر ممكن من الروايات المختلفة والمتعددة حول الموضوع الواحد، يظهر أكثر ما يظهر في رؤيته لتاريخ المسجد الأقصى. وتتكثف رؤيته هنا بعد أن يسرد كل تلك الروايات في أن المسجد الأقصى قد «أسِّس» أو «جُدِّد» على «أساس قديم» أي على أساس إلهي. فقد تأسس تبعاً لذلك ابتناءً وليس ابتداءً، حيث أن قداسة المكان سابقة على قداسة البناء الذي شيد فيه وهو هنا المسجد الأقصى.

يوحّد مجير الدين ما بين شخصية سام بن نوح (جد العرب العاربة والعرب البائدة في النموذج السلالي العربي) وبين شخصية ملكي صادق، المعروفة في الدراسات الحديثة كشخصية تاريخية، والذي كان أحد ملوك اليبوسيين الكنعانيين. ويشير في ضوء معرفة تحاول أن تعطي مضموناً تاريخياً محدداً للسردية الماورائية إلى أن سام بن نوح ملكي صادق هو أول من يحتمل أن يكون قد أسس المسجد حين اختطّ مدينة القدس أو بناها فقد كانت «أرضها ابتداء الزمان صحراء بين أودية وجبال، وهي خالية لا بناء فيها، ولا عمارة، فأول من بناها واختطها سام بن نوح وكان ملكاً عليها، وكان يلقب ملكي صادق» (١٢) تكون القدس في هذه الرؤية مدينة كنعانية. وحين يسهب مجير الدين بسرد «تجديد» الأنبياء للمسجد، مثل ما فعله النبي سليمان، فإنه يكثف هنا الرؤية الإسلامية الميتاتاريخية، التي ترى أن كل أولئك الأنبياء يصدرون عن وحي واحد اكتمل بالنبي محمد، ومن هنا تضم هذه الرؤية كل آثار الأنبياء إلى الرؤية الإسلامية، بوصف أن أمة الإسلام هي الأمة الخاتم والأمة التي استخلفها الله على عباده. ويرى مجير الدين أن هذه الرؤية هي التي تفسر حرص المسلمين على تسمية كثير من المواقع والأماكن في المسجد الأقصى بأسماء أولئك الأنبياء. إن تاريخ مجير الدين هو تاريخ فضائلي، يكون فيه التاريخ الزمني مغموراً بصورة شبه كاملة بالتاريخ الميتاتاريخي أو الماورائي وسردياته، ولعله هنا أقرب إلى التاريخ الأنتروبولوجي للمكان أو لتاريخ شعريات المكان المقدس، وسردياته ونظمه الرمزية والأنتروبولوجية. إذ تستمد كل الأماكن والمواقع دلالتها الماورائية العليا من تشييدها على مكانٍ قدسي قديم.

لا ريب أن الرؤية الأنتروبولوجية لسرديات المكان المقدس تهيمن على سردية مجير الدين، فعلينا ألا ننسى أن تاريخه أساساً هو تاريخ «فضائلي»، وأن صفة «الكامل» في «تاريخه الكامل» تعني مختلف الجوانب الفضائلية وشمولها. إلا أن هذا ينفي أن سردية مجير الدين تعطي مساحة مميزة للتاريخ الزمني للمدينة منذ أن فتحها المسلمون وحتى عهد قايتباي، أي على مدى تسعة قرون. ويسرد هنا مجير الدين جملة وقائع وحوادث تاريخية، تنتمي إلى التاريخ الزمني وليس إلى التاريخ الماورائي، مثل توقفه عند مجريات الفتح الإسلامي، وقدوم الخليفة الثاني عمر بن الخطاب إلى القدس، ولقائه بنفسه البطريرك الأرثوذكسي صفرونيوس كي يعقد الصلح معه، وتوجهه إلى أرض المسجد الأقصى، وقيامه بنفسه بكنس الزبالة عنه، التي كدسها الروم غيظاً

على بني إسرائيل أو اليهود (١٣). ويحضر هذا التاريخ الزمني في سرده لأسماء الصحابة والأتقياء والأمراء الذين زاروا القدس أو أقاموا فيها أو دفنوا فيها أو خدموها. ومن هنا يتوقف مجير الدين عند التاريخ الزمني للأمكنة، ويقدم معلومات طوبوغرافية وعمرانية غزيرة عنها، تشكل اليوم للدراسات الحديثة مرجعاً لا غنى عنه. ويتملص التاريخ الزمني هنا من التاريخ الماورائي نسبياً ليحضر بوصفه التاريخ كما نعرِّفه اليوم في بعض وجوهه. بكلام آخر يبدو هنا مجير الدين مؤرخاً بحصر المعنى وليس مجرد مؤرخ فضائلي. فهو يسرد التاريخ الزمني الإسلامي للمدينة من لحظة الفتح العمري إلى عهد قايتباي، ويتوقف عند الحقبة الأموية، ليظهر حجم الاهتمام الإسلامي بالقدس، وكيف جسَّد الأمويون ذلك بالعمارات الكبرى التي شيدوها في عهدي عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك، حيث خصص الأول خراج مصر لسبع سنوات كي يبني قبة الصخرة، كما يتوقف عند الحقبة العباسية، ويفصّل في ذكر العمارات التي شيدها الخلفاء العباسيون في القدس، وفي أخبار العلماء والزهاد والمتصوفة الذين تقاطروا إليها، ثم يعرض وضع القدس في التواريخ الإخشيدية والفاطمية والسلجوقية، وصولاً إلى لحظة غزو الصليبيين لها، وردة فعل المسلمين على ذلك، ثم استرداد الأيوبيين لها. ويصف في فصول متعاقبة حال القدس في الحقبة المملوكية من شتى الجوانب. ويقف مطولاً عند وصف المسجد الأقصى في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي. ويهيمن الوصف الطوبوغرافي التاريخي هنا على الوصف الميتاتاريخي، وهو ما نجد أحد أمثلته النموذجية في طريقة وصف مجير الدين للمسجد الأقصى في زمنه، من حيث أن اسم المسجد الأقصى يطلق على سور الحرم القدسي، وكل ما يحتوي داخله من أماكن مقدسة، وفي مقدمتها مسجد الصخرة، والمسجد الأقصى، وقبة السلسلة، كما يصف معظم ما في بيت المقدس من المدارس والمشاهد المجاورة لسور المسجد الأقصى، وبقدم هنا مجير الدين وصفاً جغرافياً طبيعياً وبشرياً ومعمارياً لمدينة القدس في أواخر القرن الخامش عشر الميلادي، ويتوقف عند شوارعها وأسواقها وحاراتها، وصولاً إلى تاريخها السياسي في زمنه الذي يتميز ببدء الاصطدام ما بين العثمانيين والمماليك.

مدونات «الفضائل» في الحقبة العثمانية:

قدم مجير الدين في كتابه مصدراً أساسياً لكل مؤلفي «الفضائل» في الحقبة العثمانية، أو تاريخاً فضائلياً «كاملاً» على حد تعبيره، جعل منه بحق مدونة المدونات الفضائلية. ولعل أول كتاب في سلسلة المدونات الفضائلية هو الكتاب الذي ألَّفه نصر الدين الرومي (ت ٩٤٨هـ) تحت عنوان «المستقصى في فضل الزيارة للمسجد الأقصى»، ثم تبعه محمد بن علي ين طولون الصالحي الدمشقي (ت ٩٥٣هـ)، الذي يعود نسبه إلى سلاطين آل طولون في مصر، وذلك بكتابه «فضائل بيت المقدس»، ثم كتب محمد يحيى أفندي (ت ١٠١٠هـ) في القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي كتاب «فضائل قدس شريف» باللغة التركية. وظهر بعده كتاب أحمد بن محمد بن سلامة أبي العباس شهاب الدين القليوبي المصري (ت ١٠٦٩هـ)، ثم تأتي رحلة إبراهيم الخياري (١٠٣٧-١٠٨٣هـ/ ١٦٢٨-١٦٧٢م) المسماة «تحفة الأدباء وسلوة

الغرباء»، ورحلة الشيخ المتصوف عبد الغني النابلسي الدمشقي (١٠٥١-١١٤٤هـ) الذي كتب على إثرها «الحضرة الأنسية في الرحلة القدسية». أما في القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، فقد ظهر كتاب «تاريخ بناء البيت المقدس» لأحد علماء القدس، وهو محمد بن شرف الدين الخليلي المقدسي (ت ١١٤٧هـ)، وكتب مصطفى أسعد اللقيمي الدمياطي (ولد في دمياط سنة ١١٠٥هـ/ ١٦٩٣م، وتوفي في دمشق سنة ١١٧٣هـ/ ١٧٦٥م) كتاباً آخر، كما كتب محمد بن محمد التاقلاني الأزهري الخلوتي الذي ترتبط باسمه الطريقة الصوفية الخلوتية، والذي ولد في المغرب وتوفي في القدس سنة ١١٩١هـ، مؤلفه «حسن الاستقصا لما صح وثبت في المسجد الأقصى». وفي نهاية الحقبة العثمانية قبيل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) ظهر مؤلفان فضائليان، هما مؤلف عارف بن عبد الرحمن الشريف (ت ١٣٨٣هـ/ ١٩٤٦م) «روضة الأنس في فضائل الخليل والقدس»، ومؤلف إبراهيم حسن الأنصاري (ت ١٩٠٦م) «مناسك القدس الشريف».

يمكننا القول في ضوء ما تقدم، أن التدوين التاريخي «الفضائلي» في الحقبة العثمانية قد أخذ شكلين أساسيين، هما شكل «المختصر» الذي عمَّ كل حقول الإنتاج الثقافي الإسلامي وشكل الرحلة التي قام بها بعض أكبر المتصوفين في تلك الحقبة. وقد أضيف شكل الرحلة هنا إلى التدوين التاريخي «الفضائلي»، وما يحدد ذلك أساساً أن مضمون الرحلة «فضائلي». ويمكننا اعتبار كتاب نصر الدين محمد بن العلمي المقدسي «المستقصى في فضائل المسجد الأقصى» نموذجاً لشكل «المختصرات» الفضائلية، كما يمكن اعتبار رحلتي إبراهيم الخياري وعبد الغني النابلسي نموذجاً لشكل أدب الرحلات الفضائلي المقدسي.

يشتمل «مختصر» نصر الدين العلمي على مقدمة وعشرة فصول وخاتمة قصيرة، ويبدأ العلمي مقدمته بحمد الله «الذي فضَّل بعض البقاع على بعض، وخصَّ المسجد الأقصى بالإسراء والحشر والعرض، وجعله بعد المسجد الحرام أول مسجد وضع على وجه الأرض. واختار لعبادته مواطن لإقامة السنن والفرض، أحمده سبحانه تعالى إذ جعلنا جيران هذا المسجد الأقصى...» ثم يشرح غرضه من «مختصره» ويقول «فهذا مختصر، لخصته عجلاً فيما يتعلق بالأماكن والزيارات بالمسجد الأقصى وما حوله، ورتبته على ديباجة وعشرة فصول، والتزمت ألا أخرج فيه عن الوارد والمنقول» ويعبر ذلك بشكلٍ نموذجي عن وضعية التأليف الإسلامي العام من حيث التحول إلى «مختصرات» للمدونات السابقة، طرداً مع هيمنة روح التقليد على هذا التأليف. ويشير العلمي إلى أنه خصص الفصل الأول «في بدء بناء الكعبة الشريفة ومن بناها» وفي الفصل الثاني في ذكر بناء المسجد الأقصى الشريف المقدس، الذي هو على التقوى المؤسس، والفصل الثالث «في ذكر الصخرة وفضلها، والأماكن المعينة للزيارة» والفصل الرابع «في ذكر قبر إبراهيم عليه الصلاة والسلام، وقبور أولاده وأزواجه، وذكر قبر يوسف عليه السلام» والفصل الخامس «في ذكر سيدنا موسى عليه السلام، وموضع قبره»، والفصل السادس «في ذكر الأماكن التي يستجاب فيه الدعاء» والفصل السابع «في ذكر فتح عمر بن الخطاب بيت المقدس» والفصل الثامن «في ذكر فتح السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب بيت المقدس وما حولها» والفصل التاسع

«في ذكر فضائل بيت المقدس»، والفصل العاشر «في ذكر الأولياء المدفونين حول بيت المقدس» (١٤). وبغية تكوين فكرة عن متن هذا المختصر، وطريقة معالجته لموضوعه، والمصادر التي اعتمد عليها، فإننا نقدم هنا جزءاً من الفصل الثامن «في ذكر فتح السلطان الملك الناصر صلاح الدين»، فيذكر العلمي أحداث الفتح الصلاحي، ما قدمه الأيوبيون ثم المماليك فالعثمانيون من خدمات تعميرية للقدس ومسجدها الأقصى، ويقول «وأما الملك الناصر صلاح الدين، فقد أمر بإحضار المنبر من مدينة حلب، وجعله في المسجد الأقصى، مصنوعاً من العاج والأبنوس والصفائح الغريبة، لم يُرَ في مملكة الإسلام مثله.

وكذلك الملك الصالح قلاوون، فإنه فعل فعلاً حسناً، وأمر بتهذيب قبة الصخرة الشريفة وقبة المسجد الأقصى الشريف... وملوك الشراكسة إلى الملك الأشرف، أبي النصر قايتباي، فإنه بنى مدرسة القدس الشريف، وليس في القدس الشريف مثلها، كذلك المسجد (يقصد ترميماته للمسجد)، وسبَّل القناة، حتى انتهى الأمر إلى حضرة مولانا السلطان الأعظم، والخاقان المكرم، ملك رقاب الأمم، أوحد من عدل وحكم، سلطان الروم والعرب والعجم، السلطان سليمان بن السلطان سليم خان» ... وبعد أن يدعو له بالنصرة والعزة.. يقول «فلنذكر طرفاً من فعله الجميل في بيت المقدس والمسجد الأقصى الشريف: أول ذلك، فعله الجميل بإجراء قناة السبيل من بُرك المرجيع، ومساحتها عن بيت المقدس نصف بريد، وأما من رأس ينبوع الماء إلى المسجد الأقصى، فهي مقدار بريد. وصُرف عليها من الأموال شيء جزيل. وبعده السور الذي حول المسجد الأقصى، وسبك ما علاه من الرصاص والخشب وغيره، وكذلك تجديد الرخام حول الصخرة الشريفة، والجامات (= أواني الفضة)، كذلك قصارة المسجد الأقصى الشريف في سنة تسع وثلاثين (وتسعمائة)، وإلى الآن لم تنفك العمارة منه» (١٥).

ويلاحظ هنا أن العلمي قد استقى معلوماته عن الفتح الصلاحي بشكل شبه كامل من كتاب مجير الدين «الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل» لكن على سبيل الإيجاز، بقدر ما حاول أن يبين مظاهر وأشكال الاهتمام العثماني بخدمة القدس وترميمها وتعمير بعض أماكنها. أما أشكال أدب الرحلات الفضائلي المقدسي فيمكن أن نتعرف عليها من خلال عدة نماذج. فيشير إبراهيم الخياري في رحلته التي دونها في «تحفة الأدباء وسلوة الغرباء»، أنه غادر دمشق، وسار إلى مدينة القدس، ثم زار بعد ذلك الخليل وغزة في طريقه إلى القاهرة، ومنها التحق بقافلة الحج المصري. وقد وصل المدينة في سنة ١٠٨١هـ/ ١٦٧١م، ثم سار برفقة الشيخ خير الدين الرملي في ٩ ك١ ١٦٧٠ باتجاه القدس «في جمع من الركب» كما يقول، و«ساروا في مناطق جبلية وعرة إلى أن وصلوا إلى القدس، وأول ما لاح منها سورها»، ثم رأى الخياري الخندق المحيط به، ولاحظ أثناء دخوله البلد، على يمينه، قلعة شامخة محكمة البناء، وبعد تجاوزها وصل أسواقها، التي كان فيها كل ما يحتاجه الناس، ثم توجه إلى خان يأوي إليه المسافرون فنزل فيه. ويهتم الخياري بزيارة الأماكن المقدسة الإسلامية في القدس، وعلى رأسها المسجد الأقصى، ويسهب في وصفها، فيذكر أن في أطراف المسجد الأقصى «أماكن من المدارس والأوضاع (الغرف) التي يسكنها طلبة العلم. وأما أبوابه الموصلة إليه من الخارج، فهي باب المغاربة، باب البراق، باب

السلسلة، ومنه كان دخولنا إليه لقربه من منزلنا ، وهو يتصل به سوق البلد ، باب السكينة ، باب المتوضئين ، باب القطانين ، باب الحديد ، باب الناظر ، باب الغوانمة ، باب حطة ، باب إلى جانبه لم أعرف اسمه ، باب الرحمة» (١٦) . أما الشيخ الصوفي عبد الغني النابلسي الدمشقي فقد دون رحلته في «الحضرة الأنسية في الرحلة القدسية» ، في ضوء معلومات مكتبية محفوظة ومشاهدات بنتيجة الرحلة ، ويأتي في مقدمة المعلومات المكتبية كتاب مجير الدين «الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل» ، حيث يصف حدود الأرض المقدسة نقلاً عن مجير الدين «فمن قبلة أرض الحجاز الشريف ، يفصل بينها جبال الشورى ، وسطح أيلة هو أول الحجاز ، وهي من تيه بني إسرائيل. وبينها وبين بيت المقدس نحو ثمانية أيام بسير الأثقال. ومن الشرق من بعد دومة الجندل برية السماوة. وهي كبيرة ممتدة إلى العراق ينزلها عرب الشام ، ومسافتها عن بيت المقدس ، نحو مسافة أيلة. ومن الشمال مما يلي المشرق نهر الفرات. ومسافته عن بيت المقدس نحو عشرين يوماً بسير الأثقال. فيدخل في هذا الحد المملكة الشامية بكاملها. ومن الغرب بحر الروم وهو البحر المالح ، ومسافته من بيت المقدس من جهة الرملة نحو يومين ، ومن الجنوب رمل مصر والعريش ، ومسافته عن بيت المقدس نحو خمسة أيام بسير الأثقال ، ثم يليه تيه بني إسرائيل وطور سينا» (١٧) . «أما الأحد عشر باباً فهي: من جهة الغرب: باب القطانين ، وباب الناظر ، وباب الحديد ، وباب المتوضأ ، وباب السلسلة ، وباب السكينة ، وباب المغاربة ، ويسمى باب النبي. ومن جهة الشمال باب الأسباط وباب حطة وباب شرف الأنبياء» . وقد حرص النابلسي على زيارة المدرسة السلطانية في القدس ، ووصفها بدقة قائلاً «إنها مدرسة عظيمة ذات قدر جليل ، لم يبنَ في الدنيا مثلها» وقد ذكر أن السلطان قايتباي هو الذي بناها ، ولا يتوقف عن وصف الأماكن المقدسة المسيحية في القدس ، انطلاقاً من تسامحه الديني. كما زار مقبرة ماملا بظاهر القدس من جهة الغرب ، وهي أكبر مقابر البلد ، وتسميتها مشتقة من كلمتي: مأمن الله ، ثم زارعين سلوان التي تروي بساتين قرية سلوان. وجبل طور ، وهو طور زيتا في شرقي بيت المقدس بضم قبور الصالحين ، ويشرف على المسجد الأقصى ، وحرم الصخرة الشريف ، ووصف أحوالها (١٨) . أما الرحالة الشيخ مصطفى أسعد اللقيمي الدمياطي ، فقد لخص في مخطوطته «لطائف أنس الجليل في تحايف القدس والخليل» كتابي «إتحاف الأخصا في فضائل المسجد الأقصى» للسيوطي و«الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل» لمجير الدين الحنبلي. وقد وصف حدود فلسطين التي يصفها بـ«حدود الأرض المقدسة» ، ومن خلالها وصف «حدود بيت المقدس» ، وكذلك حدود «المدن الرئيسية في فلسطين» . وجاء وصفه لحدود الأرض المقدسة مشابهاً لوصف الشيخ عبد الغني النابلسي. وذكر أن المسافة بين يافا والرملة أربع ساعات بساعات الصافنات الجياد ، غادر بعدها إلى القدس ، التي وصلها قبيل العصر فدخلها من باب الخليل. فيذكر أن للمدينة سوراً محكم البنيان ولها ستة أبواب وهي: باب الأسباط ، وباب الساهرة ، وباب العامود ، وباب الخليل ، وباب داوود ، وباب المغاربة. ويجمل ذلك القدس في بيتين:

للقدس سور سما بالحسن رونقه   أبواب ستة فيها مغاربة

أسباط ساهرة عامود ثالثها   باب الخليل وداوود مغاربة

نزل اللقيمي بضيافة صاحب «الخمرة الحسية في الرحلة القدسية» السيد مصطفى الصديقي البكري. وزار الأماكن المقدسة في القدس. فانتهى إلى القول: «لقد اجتمعت الطوايف (يقصد الأديان) كلها على تعظيم بيت المقدس معدا (= ماعدا) السامرة بزعمهم أن القدس هو جبل نابلس». ولقد زار قلعة القدس ثم خرج من باب الأسباط يوم الثلاثاء ٦ حزيران فمر بمقبرة باب الرحمة.. ثم عاد في اليوم التالي إلى القدس عن طريق جبل الطور. ومر في طريق عودته إلى القدس على مزارات بعض الأولياء.

انتظم اللقيمي في عداد أهل الطريقة الخلوتية، وهو في القدس، وذلك بتأثير مصطفى الصديقي البكري الذي أقام عنده. ثم زار عين أيوب وعين سلوان بوادي القدس. وأنهى عامه الهجري بزيارة مقبرة ماملا (مأمن الله) وهي مدفن الخلاصة الأبرار. وزار في ١٦ تموز ١٧٣١م السيد الكلم (مزار النبي موسى)، الذي يبعد خمس ساعات عن القدس. وبقي اللقيمي في القدس حتى ١٤ آب ١٧٣١م/ محرم ١١٤٤هـ، ثم غادرها برفقة صديقه الشيخ مصطفى صديقي البكري(١٩).

أما الشيخ مصطفى الصديقي البكري (ت ١١٦٢هـ/ ١٧٤٩م) فقد كتب كتاباً تحت عنوان «الخمرة الحسية في الرحلة القدسية»، وصف فيها رحلته إلى القدس الشريف، التي قام بها من دمشق عام (١١٢٢هـ/ ١٧١٠م). وكان الصديقي مطلعاً على ما سبقه من كتب عن القدس، كما كان مطلعاً على مؤلف النابلسي «الحضرة الأنسية في الرحلة القدسية»، ويصف كيف أنه بعد أن غادر سنجل مرَّ بالبيرة ثم بالعقبة التي رأى منها بيت المقدس، وبظاهره المدرسة الجراحية، وقضى ليلة كاملة في القدس، وكان الصديقي من أصحاب الطريقة الصوفية (الخلوتية)، وصادفت زيارته إلى القدس موسم ما يسميه «أيام الموسم الكليمي»، وهو متعلق بالنبي موسى، فزار مقام النبي موسى، واشترك في الموسم محتفلاً، ثم عاد إلى القدس ليتابع زيارته لها، ولأماكنها المقدسة المختلفة، التي حرص على وصفها بدقة متناهية(٢٠).

محاولة تركيب

يمكن القول في ضوء التمييز الأنتروبولوجي الحديث ما بين المكان العادي والمكان المقدس، إن المدونات التاريخية الفضائلية قد شكلت نوعاً من أدب تاريخي فضائلي متميز، ينطلق من الرؤية التاريخية العربية-الإسلامية الكلاسيكية لنشأة القدس وتطورها وتاريخها الأقوامي والسياسي المتكامل مع تاريخ بلاد الشام ووادي الرافدين والجزيرة العربية، إلا أنه يختص بدرجة أساسية بتاريخها الروحي. من هنا اقتربت استراتيجية المؤرخ الفضائلي النصية كثيراً من استراتيجية المؤرخ الأنتروبولوجي الديني للمكان المقدس، إلا أنها استراتيجية منفعلة بموضوعها، وهو ما تدلنا عليه عناوين فرعية متفرعة عن العنوان الأساسي المتمثل بـ«الفضائل»، مثل عناوين «باعث النفوس» و«مثير

الغرام» و«تحصيل الأنس» و«سلسلة العسجد» و«إثارة الترغيب والتشويق» و«إتحاف الأخصَّا» و«الروض المغرَّس» و«الأنس الجليل»... إلخ. بل كان التدوين «الفضائلي» المقدسي نفسه، مدفوعاً بالتبرك بالقدس، وخدمتها بغرض المثوبة. وهو ما يبرز في حرص المؤرخ الفضائلي كل الحرص على حشد أكبر عدد ممكن من الرؤى والطقوس والأحاديث وتأويلات وتفسيرات الآيات، والنظم الرمزية والحكايات العجائبية والكرامات التي يشكل مجموعها ما يمكننا تسميته بسردية التاريخ الروحي المقدسي الإسلامي. ويبدو الجانب الأنتروبولوجي الديني لهذا المؤرخ في أنه عمل عموماً على تقديم هذا التاريخ الروحي كما يعتنقه الناس ويؤمنون به، بغض النظر عن مدى مطابقة ذلك للتفسيرات المؤسسية الدينية الرسمية. وبذلك تقدم كتب «الفضائل» أكبر مدونة أنتروبولوجية دينية إسلامية عربية عن القدس.

يمكن تصنيف المدونات «الفضائلية» في إطار خاص من المدونات «البلدانية» التاريخية العربية، ويشكل التاريخ «الفضائلي» بهذا المعنى أحد الفروع المتميزة للتاريخ الإسلامي العام، والذي تغلب عليه الرؤية الأنتروبولوجية الدينية. لقد حفلت المدونات «الفضائلية» بمعلومات طوبوغرافية وجغرافية بشرية وطبيعية كثيفة، كما حفلت أحياناً بمعلومات اقتصادية، إلا أن طابعها المهيمن كان هو الطابع الأنتروبولوجي الديني الذي كان في الوقت ذاته بعداً أساسياً من أبعاد رؤية المؤرخ العربي للتاريخ والحوادث والأمكنة في إطار موسوعيته الشاملة. وإذا كانت بنية النص الفضائلي ترتد إلى نموذجٍ أساسي واحد يحكم كل كتب «الفضائل»، فإنه يمكننا أن نجد في هذا النموذج تمثيلاً للنص المفرَّع Hypertexte، الذي يسمح بتعليقات وحواشٍ ومختصرات. ولعل ذلك يمثل سمة أساسية من سمات النصية العربية عموماً على مختلف حقولها، إلا أنه يحضر هنا بشكلٍ خاص، بحكم أن المؤرخ «الفضائلي» كان مضطراً للعمل على مادة «مكوّنة» و«مكتملة» نسبياً. إلا أن العلاقات النصية في مجمل كتب الفضائل تحضر في بعض وجوهها كمفاتيح لأنواع من المواقف تجاه النصوص الأصلية. إن الحواشي بمختلف أشكالها، شأنها شأن الأشكال الأخرى للمرجعيات الدرسية تدفع القارئ دائماً إلى الانتقال من النص الأصلي والاشتغال بنص آخر بعيد عنه فيزيائياً(١). وبهذا المعنى فإن النظر إلى بنية النص «الفضائلي» في ضوء مفهوم النص المفرع يُتيح لنا أن نستوعب ما يسمى بطابعه «النقلي» عبر رؤية جديدة، تشتغل على مستوى العلاقات التناصية ما بين النصوص الأصلية والنصوص الثانوية من جهة، وما بين النصوص المختلفة أصلية أو ثانوية، متركزة أم مبعثرة من جهة ثانية. ويقدم مجموعها بالتالي نموذجاً لآليات الاشتغال التناصي. ولعل شعرية النص الفضائلي تكمن-في بعض الوجوه- في هذه العلاقات التناصية التي تطور مواقف انفعالية جمالية وروحية، يكون فيها المؤلف الفضائلي طرفاً فاعلاً في الرؤية التي يقدمها. ومن هنا كان المؤرخ «الفضائلي» أول أنتروبولوجي ديني

مبكّر في الثقافة الإسلامية، كشف في بعض نماذجه عن وعيٍ تام بالفرق ما بين الإسلام كما يمارسه الإنسان وما بين الإسلام كما تنص عليه التعاليم الرسمية. إن التقنية Technoloje المهيمنة دون أي ريب على عمل المؤرخ الفضائلي هي التقنية الأنتروبولوجية الدينية، التي تعتني أساساً بالخارق وليس بالمعقول، تبعاً لموضوعها الذي يتعلق بالفارق ما بين العادي والمقدس. إلا أن هذا لم ينفِ بالطبع أن المؤرخ الفضائلي قد توقف عند الجانب التاريخي المحض المتعلق بالمدينة المقدسة، لا سيما في مجال العلاقة ما بين تاريخها وبين تاريخ الفتح الإسلامي والاحتلال الصليبي واستعادتها، وشكل خدم الخلفاء والأمراء لها. ولعله كان مادياً في وصفه الطوبوغرافي والمعماري، إلا أنه استخدم هذا الوصف للتعبير عن جلال المدينة وسموها. فما يمنح القدس صفة المكان المقدس المتميز عن المكان العادي في رؤيته هو أساساً أنه ليس فيها «شبر إلا وفيه موضع لنبي أو ملاك».

لا ريب أن المدونة «الفضائلية» المقدسية الإسلامية قد غدت مدونة «مكتملة» على مستوى التبلور النهائي لبنيتها الأساسية، ومن هنا كانت العلاقات التناصية معها قائمة على التبويب والتصنيف والمختصرات والشروحات والتعليقات التي تسمح باستجلاء أو تأكيد مواقف «جديدة». وإذا كانت محنة الغزو الصليبي قد استنفرت التاريخ الفضائلي المقدسي، وأثارت تلك العلاقة ما بين الكارثة التي تعرضت لها القدس وبين المصير الوجودي للعالم الإسلامي، الأمر الذي يدرس في فلسفة التاريخ في إطار العلاقة ما بين الكارثة والتاريخ من حيث أن ينصب على المصير، فإن اندلاع الصراع العربي-الصهيوني، وتحوله إلى أعقد صراع وجودي مرير في منطقة الشرق الأوسط على مدى القرن العشرين قد أعاد استنفار هذه المدونة من جديد، واستئناف التأليف فيها على أسس ومعارف وخبرات جديدة. إذ كانت أسطورة «الحق الإلهي» أحد أبرز الأساطير التي اعتمدتها الحركة القومية الصهيونية في تسويغ نفسها. ولقد كان الطابع الجوهري لهذه الحركة قومياً علمانياً، إلا أنه حاول أن يوجد خلاصاً دنيوياً لليهود بديلاً عن الخلاص الديني المتعلق بظهور المخلّص المنتظر.

وبكلامٍ آخر كانت الرؤية الدينية اليهودية التقليدية تقوم على أن بناء «الهيكل» الثالث محرم إلى أن يأذن الله به وفق ما جاء في الكتب، بل تذهب إلى فرض حظر تام على دخول اليهود إلى منطقته التي هي نفسها منطقة الحرم القدسي الشريف كما يدّعون، وبالتالي فرض الحظر على الصلاة، بما في ذلك حظر الصلاة الفردية، وحتى التمتمة أو تحريك الشفتين. وما كانت هذه الرؤية لتثير أية مشكلة دينية ما بين اليهودية والإسلام. غير أن احتلال القدس العربية (الشرقية) في السابع من حزيران/ يونيو ١٩٦٧ واستكمال الاحتلال الإسرائيلي للقدس بعد أن تم احتلال قسمها الغربي في عام ١٩٤٨ دقَّ ناقوس الخطر في العالم الإسلامي، إذ قامت الجرافات الإسرائيلية بعد ثلاثة أيام من الاحتلال بتدمير حي المغاربة أقدم وقفٍ إسلامي في القدس، والذي نجد في كتب » الفضائل»

وصفاً طوبوغرافياً وجغرافياً دقيقاً له. وكان ذلك الفعل كما تقول كارين أرمسترونغ ((هو الأول فقط في عملية مستديمة «للتجديد المديني»، وهو تجديد مؤسس على هدم القدس التاريخية العربية، وتغيير مظهرها وشخصيتها تغييراً كاملاً)). وغدت «عودة اليهود إلى مكانهم المقدس تقتضي تدمير الوجود الإسلامي هناك طبقاً لمعتقدات اليمين الإسرائيلي« (٢). وتم في سياق هذا الاستشعار الإسلامي بالخطر وقوع حريق منبر المسجد الأقصى، الذي كان نور الدين الزنكي الشهيد قد أمر بصنعه استعداداً لاسترداد القدس من الصليبيين.

مثلت مجموعة «أمناء جبل الهيكل» أخطر هذه المجموعات المتطرفة، إذ اعتبرت أن شراء النبي داوود الموقع من صاحبه اليبوسي امتثالاً لأمر الله، يخولها حق هدم قبة الصخرة والمسجد الأقصى، وادعاء ملكية كامل الحائط الغربي للمسجد الأقصى (المعروف لدى اليهود بحائط المبكى، ولدى المسلمين بحائط البراق). وكان ذلك يعني تحول رموز التعايش ممثلة بالحائط الغربي بل بالمسجد الأقصى نفسه-الذي يعتبره المسلمون تجديداً للمسجد الذي أمر الله النبي داوود وسليمان ببنائه على أرض قديمة إلهياً، أي ما يسميه اليهود بـ«الهيكل« - إلى رموز كراهية واقتتال في بعض اللحظات. وإذا كان الإسرائيليون يستطيعون الادعاء على نحو ما أن تلك المجموعات المتطرفة المهووسة محدودة وهامشية ومراقبة إلا أن قيامهم بالحفريات تحت الأسس الطبيعية للمسجد الأقصى بحثاً عن بقايا «الهيكل»، أفزع العالم الإسلامي برمته، وأدخل في الروع من أن يؤدي ذلك إلى تصدع المسجد الأقصى وانهياره. غير أن الحفريات كانت تعكس في اللاشعور الجماعي الصهيوني إرادة تأسيس الكيان الغازي على أصول قديمة، والربط ما بين المستوطن وبين اليهودي الأول، في آليةٍ تستعيد الأساطير المؤسسة للوجود القومي. وكانت حركة الحفريات تعبر بهذا المعنى عما يسمى بالعودة الصهيونية إلى التاريخ، وإذا كان الإسلام ديناً جامعاً فإن اليهودية قد غدت هنا في الممارسات الصهيونية ديناً مانعاً لا يقبل التعايش مع الأديان السماوية الإبراهيمية الأخرى، أو لا يستطيع العودة إلى مكانه المقدس دون تدمير الأمكنة الإسلامية المقدسة في منطقة الحرم القدسي الشريف.

لقد استنفرت ادعاءات «الحق الإلهي» وما ترتب عليها من قيام الإسرائيليين بترجمة ذلك على الأرض من خلال حركة التنقيبات ومحاولة تهويد المدينة المقدسة تحت اسم «توحيدها»، الضمير الجماعي للعالم الإسلامي. وكان استئناف المدونة «الفضائلية» من جديد، وجهاً من وجوه ردة الفعل الإسلامية على هذه الادعاءات. ومن هنا انتشر أدب «فضائلي» مقدسي كثيف وغزير حول القدس خصوصاً وفلسطين عموماً. ويرتكز متنه العام على محورين أساسيين هما المحور التاريخي: الذي يعتمد على معطيات الدراسات التاريخية واللغوية الحديثة والاكتشافات الآثارية في معرفة تاريخ المنطقة، والمحور الفضائلي الذي يستأنف بخبرات معاصرة التدوين الفضائلي الكلاسيكي وتمثل كتب

عارف العارف عن «القدس» والذي كان متمرساً بخبرات المؤرخ الإسلامي الموسوعية، وتقاليده الكتابية، فضلاً عن متابعته لنتائج الدراسات التاريخية واللغوية والآثارية الحديثة نموذجاً لذلك. وقد تركت كتب العارف آثاراً حاسمة على كل المحاور الفضائلية في الكتابات العربية الحديثة عن القدس.

لقد اعتمد التدوين الفضائلي المعاصر في هذه المرحلة أساليب ومنهجيات المؤرخ الحديث، والحرص على الطابع العلمي، إلا أنه احتفظ بجوهر المرويات «الفضائلي» عن التاريخ المقدسي الماورائي. ويمكننا اليوم في ضوء استئناف التأليف الغزير في كتب «الفضائل» الحديث عن تطور تقليد «فضائلي» مقدسي جديد يستند مرجعياً إلى المدونة «الفضائلية» الكلاسيكية في إطار خبرات معاصرة. وقد تعزز هذا التقليد عبر حقيقة أن المدونات التاريخية العربية العامة المعاصرة، قد دأبت على دراسة فلسطين في إطار وحدة التاريخ الجغرافي الأقوامي البشري والطبيعي للمنطقة. وقد التقت عموماً وجهة نظر هذه المدونات لهذا التاريخ مع وجهة النظر المؤرخ الكلاسيكي، ولكن في إهاب لغة ومنهجيات وخبرات حديثة. وإذا كان المحور الفضائلي المعاصر يعبر عن تجذر القدس في الضمير الجماعي الإسلامي فإن كثافة التأليف فيه قد عبرت عن ردة الفعل العربية-الإسلامية على عمليات التهويل المنهجية المسترشدة بما يسمى بـ«الحق الإلهي المقدس».

لقد عاد اليهود كما تنبهنا أرمسترونغ مرتين في تاريخها بعد خراب «الهيكل» إلى القدس، وتمت هذه العودة في المرتين على يد المسلمين، كانت الأولى في عهد الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب حين كان المرسوم الإمبراطوري البيزنطي القاضي بمنع دخول اليهود المدينة مدة خمسمائة عاماً سارياً، وكانت الثانية في عهد صلاح الدين الأيوبي بعد تحرير القدس من الصليبيين. إلا أن الحركة الصهيونية ما إن سيطرت على القدس الشرقية واستكملت احتلال القدس بعد عدوان الخامس من حزيران في عام ١٩٦٧، حيث اتبعت سياسة الفتك بالوجود الإسلامي، ومحاولة تأسيس واقع جديد على حسابه. وكانت هذه السياسية تعني بكل بساطة تحويل وحدة المدينة إلى أسطورة صهيونية للهيمنة، تجعل من تاريخ القدس التي مجدت منذ أن تم بناء أول حجر فيها كمدينة للسلام إلى مدينة للكراهية والحقد. وما لم تتأسس وحدة المدينة في الروح فإنه ما من سيطرة يمكن أن تعطيها حياة واستمراراً، مهما كانت هذه السيطرة تبدو اليوم قوية ومحكمة. وحتى تكون القدس موحدة بالفعل وليس بمجرد الاسم، فإنها بحاجة إلى أن تمثل مرة أخرى «صلح الكل» الذي دشنه تاريخها الإسلامي منذ أن وطأت أقدام الخليفة العادل عمر بن الخطاب أرضها قبل أربعة عشر قرناً. ففي «صلح الكل» في هذه المدينة يكمن بعد جوهري أساسي من صلح العالم.

هوامش الفصل السادس:

(١) الحنبلي، المصدر السابق، ص٤٤٦.

(٢) نفسه، ص٥.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص٦.

(٥) نفسه، ص٥.

(٦) نفسه، ج١، ص٦.

(٧) نفسه، ج٢، ص٢١١.

(٨) نفسه، ص٧١١.

(٩) نفسه، ج١، ص٧.

(١٠) كيلاني-باروت، الطريق إلى القدس، المصدر السابق، ص١٦٣-١٦٦.

(١١) الحنبلي، المصدر السابق، ج١، ص٧.

(١٢) نفسه، ج١، ص١٠.

(١٣) نفسه، ج١، ص٢٣٧.

(١٤) إبراهيم، المصدر السابق، ص١٩٦-١٩٨ و٤٩٧-٤٩٨.

(١٥) نفسه، ص٥٠٩-٥١٠.

(١٦) رافق، المصدر السابق، ص٥٧٢.

(١٧) رافق، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، المصدر السابق، ص٦٩٩.

(١٨) نفسه، ص٧٥٤.

(١٩) نفسه، ص٧٦٦.

(٢٠) نفسه، ص٧٦٣.

هوامش محاولة تركيب:

(١) حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق-الدوحة، ١٩٩٦، ص١٠٣-١٠٤.

(٢) أرمسترونغ، المصدر السابق، ص٦٤٥ وص٦٥٢-٦٥٣.

بابلو نيرودا:
الشعر في أماكن غير معهودة

شارلز سيميك

- ١ -

الكتاب الذي عنى لي الكثير، كشاعر شاب، كان مختارات من شعر أمريكا اللاتينية، اكتشفته في مخزن كتب مستعملة في نيويورك سنة ١٩٥٩. كان في الأصل قد طُبع سنة ١٩٢٤، في دار النشر Directions New، ومنذئذ نفدت طبعته، ولم يتسنّ لي أو لأي من أصدقائي الشعراء العثور على أية إشارة إلى وجوده. وذلك الكتاب عرّفني على شعر بابلو نيرودا، خورخيه لويس بورخيس، خورخيه كاريرا أندرادي، كارلوس دروموند دي أندرادي، فيشينتي هويدوبرو، نيوكولاس غيللين، سيزار فاييخو، وعشرات من الشعراء الآخرين الرائعين الذين لم يسبق لي أن سمعت بهم حتى تلك اللحظة. وأتذكر أنني قلّبت صفحاته في المخزن، مدركاً كم أنّه كتاب قيّم، فسدّدت ثمنه بسرعة، وهرعت إلى البيت لقراءة صفحاته الـ ٦٦٦ تلك الليلة. كان ما حدث أشبه بقراءة قصيدة إليوت «أغنية حبّ إلى ج. ألفريد بروفروك» للمرّة الأولى، أو مشاهدة فيلم من بستر كيتون، أو الإنصات إلى ثيلونيوس مونك(١)، وسوى هذه من الاكتشافات الأخرى المبهرة. كنت أعرف الشعر السوريالي الفرنسي، وقرأت لوركا وماياكوفسكي وبريخت، ولكن لم يسبق لي أبداً أن صادفت مثل قصيدة نيرودا التالية:

تجوال

يحدث هكذا أن أتعب من كوني إنساناً.
يحدث هكذا ، قاصداً محالّ الخيّاطين وصالات السينما ،
ذاوياً ، كتيماً ، مثل بجعة من اللبّاد
تمخر عباب مياه البدء والرماد.
رائحة صالونات الحلاقة تجعلني أنتحب بصوت عالٍ.
كلّ ما أريد هو الراحة من الصخور أو الصوف،
كلّ ما أريد هو أن لا أرى مؤسسات أو حدائق
بضائع أو نظّارات واقية أو مصاعد.
يحدث هكذا أن أتعب من قدميّ ومن أظافري

ومن شعري وظلّي.
يحدث هكذا أن أتعب من كوني إنساناً.
ولكن سوف يكون أمراً لذيذاً
أن أفْزِع كاتباً بالعدل بليلكة مقطوفة
أو أن أُعدم راهبة بصندوق على الأذن.
سيكون بديعاً
أن أذرع الشوارع حاملاً سكيناً خضراء،
مطلقاً الصيحات حتى أموت برداً.
لا أرغب في مواصلة البقاء جذراً في الظلام،
متذبذباً، ناتئاً، مرتعشاً في النوم،
إلى أسفل، في أحشاء الأرض البليلة،
ماصّاً ومفكّراً، آكِلاً كلّ يوم.
لا أريد الكثير من البلوى،
لا أريد مواصلة البقاء جذراً وقبراً،
البقاء وحيداً تحت الأرض، البقاء مدفناً لرجل ميّت،
مخدّراً بالبرد، محتضراً من الكرب.
لهذا فإنّ نهار الإثنين يتلظى مثل النفط
حين يبصرني قادماً بوجهيَ أليف السجون،
فيعوي مثل حوت جريح حين يعبر،
قاطعاً خطوات حارّة الدم صوب الليل.
أنحشر في بضع زوايا، بضع بيوت رطبة،
في مستشفيات تطير فيها العظام من النوافذ،
في بعض محالّ بيع الأحذية حيث تعبق رائحة خلّ نتنة،
وفي شوارع مفزعة كما الشقوق.
ثمة طيور بلون الكبريت والأمعاء الرهيبة
تتدلى من أبواب البيوت التي أكره،
ثمة طاقم أسنان منسيّ في غلاية قهوة،
ثمة مرايا
لا بدّ أنها انتحبت عاراً وخوفاً،
ثمة مظلات هنا وهناك، وسموم، وسُرَر.
أسير رابط الجأش، بعينيّ، مرتديا حذائي،
بالسخط، وبالنسيان،

أمرّ، أعبر المكاتب ومحالّ أحذية التجبير
والفناء المرصوف حيث الغسيل منشور على الأسلاك:
ثياب داخلية، مناشف، وقمصان تذرف
دموعاً بطيئة متسخة.[1]

كانت هنالك أربع قصائد أخرى لنيرودا في المختارات. ومثل قصيدة «تجوال»، كانت جميع القصائد، ما عدا واحدة، من «إقامة على الأرض»، الكتاب الذي جلب له الشهرة في إسبانيا وأمريكا اللاتينية حين طُبع سنة ١٩٣٥. كان بطل القصائد كائناً مألوفاً، أو على الأقلّ منذ زمن [والت] ويتمان و[شارل] بودلير، اللذين ابتكرا القصيدة الحديثة أثناء تجوالهما في مدينة ما، وسرد الأمور العجيبة والفظيعة التي صادفاها هناك. الصُوَر كانت هي التي أدهشتني في شعر نيرودا. كانت مبتكرة على نحو جامح، وكانت تأتي في تعاقب سريع حتى أن قصيدته كانت أساساً سردية مصنوعة من مقارنات صاعقة. «السوريالية الطبيعية» هو التعبير الذي أطلقه الشاعر الأمريكي دافيد سانت جون في مقالة حول هذه القصيدة بالذات.

كانت لدى نيرودا حالة جسورة تماما من عدم الاكتراث بالتواصل المنطقي والأفكار التقليدية حول الملاءمة. كان أشبه برجل يظهر في جنازة وهو يرتدي بذلة غامقة وربطة عنق صارخة اللون. وفي حين أن [أندريه] بروتون والسورياليين سعوا إلى الشعر في باطن اللاوعي، كان نيرودا يفتش عن أسلوب. طرائق هذه القصائد كانت تشبه ما سوف يُسمّى، بعد سنوات، «الواقعية السحرية» في نثر أمريكا الجنوبية. ملمحه الأساسي كان رفض أيّ تمييز بين ما هو مُتخيَّل وما هو واقعي. واستطراداً، فإنّ صورة مثل العظام التي تطير من نوافذ المستشفيات ينبغي أن تؤخذ في بداهة، كأنّ الشاعر قال إنّ بعض الحمام واقف على السطح.

كنت، بالطبع، متلهفاً على قراءة المزيد من نيرودا. ولقد تبيّن أنه توجد ترجمات أخرى، أقدم عهداً، قام بها إنجيل فلورز، هـ. ر. هايز، وصمويل سيللن، نفدت طبعاتها جميعاً وبات من الصعب العثور عليها حتى في مكتبة عامة. دار نشر Grove Press طبعت له «قصائد مختارة» بترجمة بن بيلليت. ومنذئذ توفّرت ٥١ ترجمة، قام بها قرابة مئة مترجم. ولا ريب أنّ هذه المعلومة جديرة بالنشر في «كتاب غينيس للأرقام القياسية». هل يوجد شاعر آخر أجنبي تُرجم بهذا المقدار إلى الإنكليزية؟ ربما [راينر كاريا] ريلكه أو [فدريكو غارسيا] لوركا، قد يقول قائل. ولكن كلاّ! إنهما لا يقتربان من رقمه. فما هو التفسير؟ هل يعود الأمر إلى أنّ نيرودا شاعر يسير القراءة، في قرن كان معظم شعرائه الكبار عسيرين على الاختراق؟ ولعلّ فيلم «ساعي البريد»، الذي شوهد على نطاق واسع عند عرضه سنة ١٩٩٥، عن صداقة بين نيرودا وساعي بريد في قرية أثناء إقامته في إيطاليا، قد شجّع الناشرين الذين يتوقعون عادة أن يبيعوا قمصانهم حين يتعلّق الأمر بنشر الشعر المترجم.

ولد نيرودا تحت اسم نفتالي ريكاردو رييس بازوالتو في ١٢ تموز (يوليو) ١٩٠٤، في قرية بارال جنوب تشيلي. كان والده يعمل في السكك الحديدية، ووالدته معلّمة المدرسة، توفيت بداء السلّ بعد وقت قصير من ولادته. كانت الأسرة فقيرة. وتزوّج الوالد ثانية، فانتقلوا إلى بلدة تيموكو الصغيرة، حيث قضى نيرودا طفولته وشبابه وتعرّف على الشاعرة غابرييلا ميسترال، التي شجعته على الكتابة. وبدأ يستخدم اسمه الأدبي بابلو نيرودا متيمناً بالشاعر التشيكي يان نيرودا، الذي عاش في القرن التاسع عشر، ولكي يتفادى الاصطدام بأهله

الذين، مثل كلّ الأهل، رفضوا أن يكون ابنهم شاعراً. وحين كان لا يزال طالباً يدرس الأدب الفرنسي في جامعة تشيلي في سانتياغو، طبع مجموعته الشعرية الأولى «كتاب الشفق» Crepusculario، سنة ١٩٢٣. بعدها جاءت مجموعة «عشرون قصيدة حبّ وأغنية يأس واحدة»، ١٩٢٣ - ١٩٢٤، التي جلبت له الشهرة خارج تشيلي. وفي سنة ١٩٢٧، وهو في الثالثة والعشرين، دخل نيرودا السلك الدبلوماسي وأُرسل إلى بورما ليكون قنصلاً في رانغون. عُيّن بعد ذلك في سيلان، جاوا، سنغافورة، بوينوس أيريس، برشلونة، وأخيراً مدريد في سنة ١٩٣٥، حيث التقى غارسيا لوركا، رافائيل إلبرتي، خورخيه غيللين، وسواهم من شعراء إسبانيا الذين كانوا لتوّهم قد رحبّوا بشعره.

الحرب الأهلية الإسبانية ومقتل لوركا جذّرا آراءه السياسية. «تعالوا وانظروا الدم في الشوارع»، كتب في إحدى قصائده. أيّد الجمهوريين الإسبان، وترك منصبه. والشعر الذي كتبه آنذاك أخذ يلتفت أكثر فأكثر إلى مسائل الراهن. وبعد تغيّر الحكومة في بلده، استأنف وظيفته الدبلوماسية في باريس ومكسيكو سيتي. وفي سنة ١٩٤٥ انضمّ إلى الحزب الشيوعي، وانتخب إلى مجلس الشيوخ التشيلي. وسرعان ما وقع في المتاعب بعدها. ففي مقالة نشرها في كاراكاس بسبب الرقابة داخل بلده، هاجم الرئيس غونزاليس فيديلا بسبب سياساته القمعية، بما في ذلك حظر الحزب الشيوعي. وهكذا توجّب على نيرودا أن يختفي، ثم يغادر إلى المنفى بالنتيجة. سافر إلى الاتحاد السوفييتي وسواه من البلدان الشيوعية، حيث كانت الحكومات تستقبله كضيف شرف. وفي مقالاته تحدث عمّا رآه هناك من حقيقة وعدل، وعن انتصارات وإنجازات الاتحاد السوفييتي غير المسبوقة. وبينما لاح أنه نسي أنّ العصيان روح الشعر، امتدح ماياكوفسكي لأنه كان أوّل مَن دمج أفكار الحزب في قصائده.

وأسفار نيرودا خارج «الستار الحديدي» أسفرت عن كتاب في الحكاية الشعرية، عنوانه «أعناب الريح»، نال عليه جائزة ستالين للسلام سنة ١٩٣٥، وكانت تُمنح للمرّة الأولى تلك السنة. وأذكر أنّني أتيت على اسمه أمام بعض شعراء أوروبا الشرقية خلال الستينيات، وأدهشني ردّ فعلهم العنيف. كانوا يعتبرونه مجرّد انتهازي آخر وقح، ورفضوا التسليم بأنه كان أيضاً شاعراً كبيراً. ورغم حماقة وانعدام نزاهة تصريحاته حول روسيا، فإنّ مواقفه المتعددة حول النضال من أجل العدل الاجتماعي في تشيلي وبقية أمريكا اللاتينية، التي كان يملك عنها معرفة مباشرة حيّة، حكاية أخرى مختلفة تماماً. هنا ما كتبه سنة ١٩٢٥:

«ما خلا استثناءات قليلة، فإنّ الحكام عاملوا شعب تشيلي بقسوة، وقمعوا الحركات الشعبية بشراسة. لقد اتّبعوا املاءات النظام الاجتماعي القائم على التمييز الطبقي، أو متطلبات المصالح الأجنبية. إنّ تاريخنا طويل وقاسٍ، من مذبحة الـ Iquique(II) إلى معسكرات الموت التي أقامها غونزاليس فيديلا. لقد شُنّت حرب متواصلة ضدّ الشعب، أي ضدّ بلادنا. التعذيب الذي تمارسه الشرطة، العصا والسيف، الحصار، قوّات المارينز، الجيش، الأساطيل الحربية، الطائرات والدبابات: إنّ قادة تشيلي لم يستخدموا هذه الأسلحة للدفاع عن النترات والنحاس ضدّ القراصنة الأجانب» كلا، هذه أدوات هجومهم الدموي ضدّ تشيلي نفسها. السجن والمنفى والموت إجراءات تُستخدم لفرض «النظام»، والزعماء الذين ينفّذون الأعمال الدموية ضدّ مواطنيهم يُكافأون برحلات إلى واشنطن، ويجري تكريمهم في جامعات أمريكا الشمالية. هذه في الواقع هي سياسة الاستعمار».[٢]

حصل نيرودا على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٧١. وأقام لنفسه بيتاً دائماً في إيسلا نيغرا، تشيلي، لكنه واصل أسفاره الكثيرة. ولقد حضرت له أمسية أقامها «مركز الشعر» في نيويورك في حزيران (يونيو) ١٩٦٦.

كانت الصالة مزدحمة. ظهر نيرودا على المسرح وقرأ قصيدة عن ويتمان. أحبّ الجمهور ذلك كثيراً، كما أذكر. وتعاقب مترجموه الأمريكيون الأربعة على قراءة قصائده بالإنكليزية، وكان هو يقرأ بعدهم بالإسبانية. وعلى عكس الشعراء الروس الذين كانوا يقرأون قصائدهم صراخاً أو غناء، كانت لدى نيرودا طريقته الناعسة في إلقاء قصائده. كانت معرفتي باللغة الإسبانية لا يعتدّ بها، ولكن لأنني كنت من خلال الترجمة أعرف القصائد التي كان يلقيها، فقد وجدت نفسي منشداً تماماً. وفي اليوم التالي رابطتُ على مقربة من بعض الشعراء الأكبر سنّاً، ممّن كانوا على موعد غداء معه في حديقة مطعم بيتزا. وهنا أيضاً دار الحديث عن ويتمان ومقدار ما كان يعنيه له.

مات نيرودا بتأثير اللوكيميا في سانتياغو، ٣٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٧٣. ويقولون إنّ ما عجّل في موته كان اغتيال الرئيس سلفادور ألليندي، والرعب الذي أعقب الانقلاب العسكري الذي قاده الجنرال بينوشيه. ترك وراءه ما يقارب أربعة آلاف صفحة من الشعر. وقال ذات مرّة إنه أراد «شعراً غير طاهر كالبزّة أو كالجسد، شعراً ملطخاً بالطعام والعار، شعراً ذا غضون، ومشاهدات، وأحلام، واستيقاظ، ونبوءات، وإعلانات حبّ وكراهية، ووحوش، ولطمات، وأناشيد رعاة، ومظاهرات، وإنكارات، وشكوك، وتأكيدات، وضرائب».[٣] ولا ريب في أنه فعل هذا كلّه. في كتاب صغير بديع حول الشاعر، يكتب رينيه دي كوستا:

«كان نيرودا شاعراً ذا أساليب عديدة وأصوات عديدة، شاعراً ظلّ عمله المزدحم مركزياً في كلّ شعر إسباني أو إسباني ـ أمريكي في القرن العشرين بأسره تقريباً. لقد قيل ذات يوم إنه بيكاسو الشعر، في تلميح إلى قدرته المتلوّنة على أن يكون دائماً في طليعة التغيير».[٤]

ونيرودا نفسه أقرّ بهذا، قائلاً إنه كان الخصم الألدّ للنيرودية Nerudism. والآن إذْ يتوفّر معظم شعره مترجماً، فإنّ من الممكن إعطاء القارىء الأمريكي فكرة طيّبة عن الشخصية الأساسية التي كان عليها هذا الشاعر.

– ٢ –

كتاب «شعر بابلو نيرودا»(III) يعلن أنه «المجموعة المنفردة الأكثر اشتمالاً في اللغة الإنكليزية»، وهذا صحيح تماماً. هنالك قرابة ألف صفحة، حرّرها إيلان ستافانز مع مقدّمة وببليوغرافيا واسعة وهوامش لكلّ مجموعة على حدة. والكتاب يحتوي على ما يقارب ستمئة قصيدة جرى اختيارها من جميع أعمال الشاعر تقريباً، بترجمات قديمة وجديدة قام بها ٧٣ مترجماً، بعضهم شعراء أمريكيون معروفون. هنالك عدد من القصائد تُنشر مع أصولها الإسبانية، وفي بعض الأحيان أدرج المحرر أكثر من صيغة واحدة للقصيدة ذاتها. وأخيراً، في القسم الختامي من الكتاب، دعا المحرر ١٤ شاعراً ليختار كلّ منهم قصيدة أو أكثر ممّا يفضّل، وإعادة كتابتها من جديد باللغة الإنكليزية. هنا، مثلاً، قصيدتان تصوّران النطاق الواسع لعمل نيرودا. الأولى من مجموعة «عشرون قصيدة حبّ وأغنية يأس واحدة»، بترجمة [الشاعر الأمريكي] و. س. مروين:

||

الليلة أستطيع كتابة الأبيات الأشدّ حزناً.

أكتب، مثلاً، «الليل طافح بالنجوم

والنجوم زرقاء ترتعش في المسافة».

ريح الليل تلتفّ في السماء وتغنّي.

الليلة أستطيع كتابة الأبيات الأشدّ حزناً.

أحببتها، وهي أيضاً أحبّتني أحياناً.

وخلال ليالٍ كهذه احتضنتها بين ذراعيّ.

قبّلتها مرّة بعد مرّة، تحت سماء بلا نهاية.

أحبّتني، وأنا أيضاً أحببتها أحياناً.

كيف يستطيع المرء أن لا يعشق عينيها الساكنتين العظيمتين.

الليلة أستطيع كتابة الأبيات الأشدّ حزناً.

أن أفكّر أنها ليست معي.

أن أحسّ أنني أضعتها.

أن أصغي إلى الليل الهائل، الهائل أكثر في غيابها.

والشعر يسّاقط على الروح مثل الندى على المرعى.

ما همّ أنّ حبّي لم يتمكن من استمهالها.

الليل طافح بالنجوم وهي ليست معي.

هذا كلّ شيء. في المسافة ثمة مَن يغنّي. في المسافة.

روحي ليست ترضى بفقدانها.

بصري يسعى للعثور عليها، كأنما لتقريبها.

قلبي يفتش عنها، وهي ليست معي.

الليلة ذاتها تبيّض الأشجار ذاتها.

ونحن، أبناء ذلك الزمن، لم نعد كما كنّا.

لم أعد أحبّها، هذا مؤكد، ولكن كيف أحببتها.

صوتي حاول العثور على الريح من أجل مسّ أسماعها.

لسواي. ستكون لسواي. كما كانت قبل قبلاتي.

صوتها. جسدها المضيء. عيناها اللانهائيتان.

لم أعد أحبّها، هذا مؤكد، ولكن لعلّي أحبّها.

الحبّ قصير الأمد كثيراً، والنسيان طويل طويل.

ذلك لأنه في ليالٍ كهذه ضممتها بين ذراعيّ

وروحي ليست ترضى بفقدانها.

رغم أنّ هذا الألم قد يكون آخر ما تُنزِله بي من عذاب

وهذه الأبيات آخر ما أكتبه لها من شعر.

وخلال السنوات الثماني التي أعقبت نشرها، تُرجمت «عشرون قصيدة حبّ وأغنية يأس واحدة» إلى لغات

عديدة وباعت ملايين النسخ. وللوهلة الأولى، أحسّ القرّاء والنقّاد بالفضيحة. كانت القصائد تحتوي على الكثير من الجنس. وأن يكون المرء عاطفياً حول الحبّ، وأن يرتقي به إلى مصافّ المثال، أمر مألوف وهنالك سوابق كافية عليه. ولكن، هذا لا يعني تمجيد ما يفعل العشّاق في الفراش. وعند نيرودا، كما عند أوكتافيو باث، يتزاوج الفعل الشعري مع الفعل الجنسي. لا يمكن أن يكون هناك شعور إيروتيكي دون مشاركة المخيّلة. والشعر والإيروتيكية كلاهما يجعلان أطياف رغائبنا اليومية تضجّ بالحياة. في عام **١٩٥٩** نشر نيرودا «مئة سونيتة حبّ». لعلّه لم يكن من المؤمنين، ولكنه في قصائده تلك كان مجدّفاً خبيراً. لقد وصف جسد حبيبته وكأنه روح، ووصف روحها وكأنه جسد. وأحد أصدقائه قال ذات مرّة: « لم يكن يستطيع تصوّر الوجود الإنساني دون حال دائمة من الوقوع في الغرام. الناس المستوحدون كانوا يخيفونه، وكان يرى أنهم بشر غير مفهومين».[٥]

وهذه القصيدة الثانية، من «نشيد عمومي»، **١٩٥٠**، الحلقة الملحمية المؤلفة من **٣٢٠** قصيدة تعتمد على عديد من الرواة والأساليب الشعرية التي تترواح بين الغنائي والدرامي، لكي تعيد رواية تاريخ غزو أمريكا الجنوبية، بأبطالها المحرَّرين، بدكتاتورييها وطغاتها وخَوَنتها. أبطالها أناس عاديون من الرجال والنساء. ورينيه دي كوستا يلاحظ بحصافة أن هذه قصيدة أمريكية عجيبة يشيع في جنباتها التفاؤل التبشيري حيث ينتهي «العالم الجديد» بانتصار على «العالم القديم». فيها يخلع نيرودا شخصه الشعري السابق، كما هي عادته. إنه الآن شاعر جماعة أعرض، ووعي جديد يقترن بإحساس من التضامن مع كلّ العاجزين عن الكلام:

الشعراء السمائيون

ماذا فعلتم، أنتم أيها الجيديون،
صانعو الفكر، الريلكيون،(IV)
صانعو الغموض، سحرة
الوجود الزائفون، الفراشات
السوريالية، الساطعون
في اللحد، الجيَف
الرائجة عند هواة أوروبا،
الديدان الشاحبة في الجبنة
الرأسمالية، ماذا فعلتم
في مواجهة حكم العذاب،
في وجه هذه الكينونة الإنسانية المظلمة،
هذه الكرامة المسفوحة،
هذا الرأس المغطّس
في السماد، هذا الجوهر
المصنوع من حيوات خشنة موطوءة؟
لن تفعلوا شيئاً سوى التحليق بعيداً:

بيع كومة من الأنقاض،
البحث عن شَعْر سمائي،
عن كواكب جبانة، قُصاصات ظفر
«جمال صافٍ»، «رُقى»،
أعمال الخجول
الصالحة لتحذير الأعين،
ولاضطراب التلامذة
اللطفاء، الذين يعيشون
على صحن من الفضلات
ألقاها إليكم السادة،
متعامين عن الحَجَر في سكرة الموت،
لا دفاع، ولا فتح،
عميٌ أكثر من الأكاليل
في المقبرة، حين المطر
يهطل على الزهور الساكنة
ويتعفّن وسط القبور.

(ترجمة مارتن إسبادا)

«لقد توليت الالتزام الملقى على عاتق الشاعر أبد الدهر، في الدفاع عن الشعب وعن الفقير وعن المستغَلّ»، هكذا كتب في تقديم الطبعة البرتغالية من عمله. وبصرف النظر عمّا إذا كان هذا الكلام يروق لأسماعنا، لا صحّة بالمعنى التاريخي لما يقوله نيرودا. ومع ذلك فلا ريب في أنّ هذا الهوى كان دافع العديد من قصائده. ومن جانب آخر، القصائد المبكّرة التي تشغل القسمَين الأولين من «إقامة على الأرض»، والتي استنكرها نيرودا حين انتسب إلى الحزب الشيوعي، بل ومنع ترجمتها، تجعل ذلك الكتاب واحداً من أكثر مجموعات الشعر أصالة في القرن الماضي. وأعطي الثناء غير المشروط ذاته للقصائد الصوفية الإثنتي عشرة في «نشيد عمومي»، وللأجزاء الثلاثة من «أناشيد ابتدائية»، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٧، ولقصائد في «غلواء» Extravagari، ١٩٥٧ ـ ١٩٥٨.

ولقد شرع نيرودا في كتابة الأناشيد الغنائية Odes لصحيفة يومية، وقد وضع في ذهنه قرّاءً لا يقرأون أو لا يحبّون الشعر عادة. ولهذا فإنّ اللغة بسيطة، وكذلك الموضوع. هنالك أناشيد تحتفي بالكسل، والنبيذ، والبصلة، والملح، والبندورة، والشمّام، وحبّة كستناء ساقطة من شجرة، وطائر طنّان، نورس، ودراجة هوائية، وساعة يد في الليل، وزوج من الجوارب الصوفية، وأشياء أخرى عديدة لا يتوقع المرء أن تُكتب فيها القصائد. كلّ أنشودة كانت انغماساً في البرهة الراهنة، وحواراً خفيف الظلّ بين ما يراه الشاعر وما يتخيّله. فوق هذا، ثمة حكمة أخلاقية في نهاية الأنشودة، ونصيحة لاذعة حول الاستخدامات العملية للشيء الذي تمتدحه الأنشودة، وتذكرة بجماله. كذلك فإنّ «غلواء» كتاب يتضمن قصائد غريبة الأطوار ومناسباتية حول أيّ موضوع يمكن أن يخطر على البال، من مراقبة هرّ وهو نائم، إلى الحثّ على ممارسة الرياضة. وفي هذا الكتاب كسر نيرودا القاعدة التي وضعها بنفسه، حول ضرورة أن تكون للشعر وظيفة اجتماعية، فترك لنا سجلاً

حميمياً لأحداث حياته (...)

كانت لدى نيرودا قدرة فائقة على الكتابة في أيّ موضوع. ولأسباب متنوعة، سياسية أو برنامجية، كان غالباً يقنع نفسه بأنّ هذا أمر ضروري. ومع ذلك، فإنه شاعر أكثر أصالة بما لا يُقاس، في نظري، حين تأتيه القصيدة في حساء السمك أثناء الأكل، إذا جاز القول. شيء قريب المنال، مألوف تماماً ولكنه غير ملاحَظ في خصوصيته، كان هو الذي يطلق مخيّلته. «ألا ترى كم هو لافت؟»، تقول القصيدة عن الأرضي شوكي. وكلّ ما هو موجود يستحقّ عند نيرودا تبجيلاً متساوياً، ويمكن أن يصبح موضوعاً للشعر. والكثير من الشعراء، بينهم ويتمان، آمنوا بهذا. رونسار كتب أنشودة غنائية لسريره، ووليام كارلوس وليامز لعربة يدوية حمراء وبعض الدجاجات. ورغم هذا فإنني لا أستطيع أن أفكر في شاعر آخر غير نيرودا عثر دائماً على الشعر في أماكن غير مألوفة. ذلك ما يجعل كلّ أعماله غير خاضعة للتكهن. وكلما ظنّ المرء أنه أمسك به، قفزت مفاجأة تبدّل الحال. هنا، مثلاً، مفتتح قصيدة بعنوان «أنشودة إلى صالة سينما ريفية»، بترجمة مارغريت سايرز بيدين:

تعالي يا حبيبتي
لنذهب إلى السينما
في القرية.
الليل الشفيف
يدور
مثل طاحون
صامت، يسحق
النجوم.
ندلف إلى
الصالة الصغيرة، أنت وأنا،
خميرة أطفال
ورائحة التفاح نفاذة.
السينمات القديمة
هي
أحلام مستعملة.
الشاشة لونها
من لون الصخر، أو المطر.
والضحية الجميلة
ضحية النذل
لها عينان أشبه بالبُرَك
وصوت أشبه ببجعة»
الأحصنة الأكثر رشاقة في العالم

تميل
بسرعة هوجاء خطيرة
رعاة البقر
يصنعون
الجبنة السويسرية
من
قمر أريزونا
الخطير...

فإذا وجدتَ، مثلي، أنّ هذه القصيدة سارّة، وتريد قراءة المزيد سواها، فلعلّ كتاب «شعر بابلو نيرودا» هو المطلوب.(V)

ترجمة: صبحي حديدي

هوامش المؤلف:

(1) Anthology of Contemporary Latin-American Poetry, edited by Dudley Fitts (New Directions, 1942), pp. 303-305.

(2) Passion and Impressions, edited by Matilde Neruda and Miguel Otero Silva, translated by Margaret Sayers Peden (Farrar, Straus and Giroux, 1983), pp. 78-79.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(4) Ren de Costa, The Poetry of Pablo Neruda (Harvard University Press, 1979), p. 1.

(5) Pablo Neruda: Absence and Presence, photographs by Luis Poirot, with translations by Alastair Reid (Norton, 1990), p. 134.

هوامش الترجمة:

(I) ثيلونيوس مونك Thelonius Monk (1917 - 1982) عازف جاز أمريكي شهير، كان عضواً في مجموعة صغيرة من كبار رجال الجاز الأمريكيين السود الذين ابتكروا نوعاً جديداً من الجاز، الـ Bebop. في الأربعينيات من القرن الماضي، عزف مع كيني كلارك، ديزي جيلسبي، وشارلي باركر، وتميّز بخصوصية ـ وصعوبة ـ إعادة إنتاجه، على البيانو، لعدد من الألحان الشائعة في زمنه، مثل Tea for Two، وLiza وMemories of You .

(II) مدينة استولت عليها تشيلي من البيرو سنة ١٨٧٩ أثناء حرب الباسيفيكي، تُعرف بإنتاج وتصدير النترات. ونيرودا يشير إلى معارك كرّ وفرّ حول المدينة، سقط فيها مئات الضحايا.

(III)The Poetry of Pablo Neruda, edited with an introduction by Ilan Stavans .Farrar, Straus and Giroux, 996 pp.

(IV) نسبة إلى ريلكه، وقبله إلى أندريه جيد.

(V) شارلز سيميك أو: (سيميتش) شاعر أمريكي من أصل يوغوسلافي، يُعدّ بين أبرز الأصوات في الشعر الأمريكي المعاصر. أصدر أكثر من خمس عشرة مجموعة شعرية، أشهرها «ما قاله العشب»، «في مكان ما بيننا، يدوّن الحجر ملاحظاته»، «تفكيك الصمت»، «العودة إلى مكان مضاء بكوب حليب»، «كوزمولوجيا شارون»، «ورقصات في قاعة كلاسيكية». وهذه المراجعة نُشرت في المجلة الأمريكية The New York Review of Books، عدد ٢٥/٩/٢٠٠٣.

عبد الرزاق عيد: نقد العقل الفقهي: البوطي نموذجاً
دار الطليعة - بيروت - ٢٠٠٣

يحظى الدكتور عبد الرزاق عيد بموقع متميّز في الحياة الثقافية السورية. فقد بدأ ناقداً أدبياً يتعامل مع الرواية والقصة القصيرة، وآثر، لاحقاً، أن يكون مساجلاً نشطاً، كأن يساجل صادق العظم وأدونيس، وأن يشرح معنى المجتمع المدني والديمقراطية والعقلانية... وهو في هذا كله يشكّل حالة خاصة من حالات المثقف التنويري، الذي ولد في القرن الماضي، وكتب في الأدب والسياسة، وانتقد مظاهر السلب في الحياة اليومية. ليس غريباً، إذاً، أن يعطي الدكتور عيد مكاناً واسعاً في كتاباته لرئيف خوري وياسين الحافظ ولعميد الأدب العربي طه حسين.

مع أن الخيبة العربية لم تترك من طه حسين إلا اسماً ينوس بين العمى والتمرد على المألوف، فقد تمسك عيد بأفكار «السيد العميد» وبآثاره المندثرة دون أن يعبأ بربح أو أن تؤرقه الخسارة، ووضع عن «الأعمى المصري» كتاباً عنوانه: «طه حسين: العقل والدين.. بحث في مشكلة النهج»، وانتهى مقتفياً آثار أستاذه، إلى كتاب: «سدنة هياكل الوهم، نقد العقل الفقهي، البوطي نموذجاً». والكتاب معركة نزيهة شجاعة ويائسة: كتاب نزيه: وهو يتكئ على المراجع الموروثة التي يعتز الشيخ بالرجوع إليها، وشجاع وهو يصاول شيخاً مهيباً تتردد صورته على القنوات الفضائية، والكتاب يائس لأنه خصام بين مثقف بلا إشارات، وشيخ محصن بإشارات، تسبق اسمه وشهرته الواسعة.

يصدر اليأس عن الخصام بين مثقف يفتش عن حقيقة غير منجزة، وشيخ استعار حقيقة كاملة من أزمنة مختلفة. يأتي المثقف من كتب دنيوية مهمّشة يتصفحها نفر قليل، وينحدر الشيخ من نسق مديد موروث، يمده بإشارات تتضمن الهالة واللغة واللباس ومفتتح القول ونهايته، كما لو كان، أي الشيخ، ينتصر بأدوات أبدعها الأسلاف واكتفى باستظهارها من جديد. لهذا لا يدافع الشيخ عن التراث، بل إن التراث هو الذي يحمي الشيخ ويدافع عنه، كما يقول الكتاب. يحمل الشيخ ضمان انتصاره في هيئته، يحتاج اللغة ولا يحتاجها: يحتاجها كي يبرهن على تملكها، ولا يحتاجها لأن «المريد» استمع إليها من شيخ آخر، كأن بين الشيخ والمريد عقداً قوامه الطاعة والقبول، ذلك أن المريد يستمع إلى الصورة والهيئة والزي، ولا يتوقف أمام القول إلا القليل القليل، على خلاف مثقف اكتفى بأسلوبه المفرد، بعيداً عن العمّة والسبحة ولحية خالطها الشيب أو ظلت سوداء فاحمة. ليس غريباً، إذاً، أن يكون الأول هو «المتصدر» الذي يأخذ من المجلس صدره، ومن الكلام أوله ومنتهاه، ومن الطاعة جهاتها جميعاً، وأن يكون الثاني هو «المبدع» الذي يثير «البدعة» وهو ينتقد الكلام المألوف، مستبدلاً بقاعدة: «من علمني حرفاً كنت له عبداً» قاعدة مغايرة: «من علمني حرفاً حررني». وواقع الأمر أن في معركة الشيخ والمثقف يأساً صريحاً، لأن ضمان الحقيقة في قول أحدهما قائم في ماض ابتعد، وفي مستقبل لم يأت، إن لم يكن قائماً في «العالم الآخر» المسور بالغيب، خلافاً لقول آخر مشغول بالراهن والمعيش والمحسوس. لهذا يكون «شيخ اليوم المسيطر» مغتبطاً بـ «الصحوة

الإسلامية»، بينما يكون «مثقف اليوم الهامشي» مكتئباً وهو يرى إلى «صحوة مشكوك فيها». والفرق بين الطرفين واضح، فالأول سعيد بهزيمة «الحداثة العربية»، والثاني مكتئب بسبب هزيمة «الأمة العربية». ولهذا يشير عبد الرزاق عيد إلى «الإمام الغزالي» الذي كان مشغولاً بتقييد حياة الإنسان المسلم بأغلال لا تنتهي: «تاركاً الصليبيين للقدرة الربانية، لأن للإسلام ربّاً يحميه، فيكفينا التضرع والدعاء لدفع الحروب واستجلاب النصر حتى اليوم..».

ينطلق العقل الفقهي، ونموذجه البوطي، من المعرفة «الموضوعية» متكئاً على «صحة الخبر والرواية والسند»، منتهياً إلى القول بـ «المنهج العلمي»، مسفّهاً «الفكر الغربي» المأخوذ بـ «حب التطلّع»، الذي أنتج سفاهة مكتملة عناوينها: «ماركس وفرويد وداروين». و «المنهج العلمي»، الذي يستأنف الإمام الغزالي، له من الصفات ما يتفق معه وما يفصله عن «النماذج العلمية» في الفكر الكوني الحديث فهو ملتزم بالماضي، وامتداد يقيني له، لا يكترث بالحاضر ولا يلتفت إلى ما استجد فيه، يؤثم الحاضر، ويرجم من يجتهد كما لو كان على «الشيخ»، الذي لا يزهد بالسيارات الفارهة، أن يحمل زمنه ويؤوب إلى زمن أصل قوامه النور والحقيقة. والأساسي في هذا كله أن الشيخ البوطي لا يشتق «علمية النص الديني» من طبيعة الدين المقدسة، ولا يرى أن ضمان النص قائم فيه، بل يرى العلمية المفترضة في الأدوات البشرية التي تنقل النص الديني وتحفظه وتقوم بتأويله. وهذا ما يجعله يحتفل بالأسانيد ويفرد صفحات واسعة لكل من «أبي هريرة» و «ابن عباس» كـ «عالمين» ينقلان الحقيقة كما هي ويترجمان علماً خالصاً خاصاً، إن لم يكن «العلم الإسلامي» هو العلم في ذاته، الذي ينقض كل أشكال العلوم الزائفة. ولهذا يكون على «المنهج العلمي» المفترض، أن يفصل بين علوم الشرق وعلوم الغرب، وبين العلوم المؤمنة والعلوم الكافرة وبين علوم المسلمين وعلوم غيرهم.. وبداهة، فإن «العلم المؤمن» يغلب «العلوم الوافدة»، شاهراً برهان «الخبر والرواية والسند»، مُعرضاً عن «براهين دنيوية» تحيل على أمور سقيمة مثل العلم والتكنولوجيا والاقتصاد والطائرات.. لذلك يسأل عبد الرزاق عيد «ما الذي قادنا إلى هذا الحضيض ما دامت مناهج بحثنا العلمية أكثر فاعلية، في حين لا يقف وراء مناهج البحث الغربية سوى حب التطلّع»؟ يقف المثقف مأزوماً وهو يبحث عن «برهان دنيوي»، من دون أن يدرك أن برهان الشيخ ساطع في «الخبر» القديم، وواضح في «سند» لا ينتهي. بل إن أزمة المثقف صادرة عن ثقافة حديثة، هي «أثر لاختراق الغرب للشرق»، كما يقول الشيخ البوطي، أي أنها أثر لثقافة لا تعبأ بالأصول، تصاول «مهزومة» ثقافة تحتفي بـ «الأصل» وتلعن «فساد الأزمنة». ولعل إشكال الأصيل والوافد هو الذي يجعل الكواكبي، وهو رجل دين مشهود له بالتقوى، لا يجد له مكاناً في رحاب «العقل الفقهي»، شأنه شأن محمد عبده والأفغاني وقاسم أمين، الذين هبّت عليهم «علوم وافدة» أضلتهم عن النهج القديم. وبداهة، فإن عيد لا يجادل في حقيقة النص الديني، بل يذهب مباشرة، وبشكل كثيف، إلى التراث الإسلامي باحثاً عن صفات «أبي هريرة» و «ابن عباس»، كي يبرهن أن المرجعين المرموقين لا يتمتعان بالنزاهة والصدق، بل إن «ابن عباس» لا يتمتع بنظافة اليد، إذ كان منصرفاً إلى مصالحه

الخاصة واكتناز الثروات بشكل غير شرعي. وإذا كان «ابن عباس» يفتقد إلى الصدق والنزاهة، فإن نظيره «أبو هريرة» لا يختلف عنه كثيراً، فقد كان «يخترع» ما يشاء وفقاً للظروف والأحوال. اتكاء على هذا، فإن الدكتور عيد يقوّض منهج البوطي وفساد مراجعه، معتمداً على كتب التراث من ناحية، ومن دون أن يسيء إلى الجوهر الديني من ناحية ثانية. ينقد «عيد» ما يدعى بـ «استبداد البداهة»، الذي يجعل الوعي الوثوقي يرمي على «ابن عباس» و «ابي هريرة» بالتقديس، وأن يأخذ بما يقولان به دون تمحيص أو مساءلة. ولعل استبداد البداهة هو الذي يترك التراث مهجوراً وبمنأى عن القراءة الصائبة، ذلك أن كل ما جاء الدكتور عيد موجود في صفحات التراث. وواقع الأمر أن كتاب الباحث السوري يكشف عن تقديس الوعي الوثوقي لـ «الفقيه»، الذي يجعل منه روحاً خالصة ومرجعاً بعيداً عن المساءلة، بل إن رجل الدين، مهما كان زمنه، يسبغ التقديس على ذاته وهو يقدس رجلاً آخر عاش في زمن مختلف. فإذا كان في القول الذي ينطق به «ابن عباس» ما يقدّسه، فإن في إعادة إنتاج قول الأخير ما يقدّس الدكتور البوطي. وهكذا تحتجب دلالة المقدس الجوهري شيئاً فشيئاً، وتذهب إلى «الأشخاص»، الذين يستثمرون القدسية المفترضة لأغراض مختلفة. إن اصطناع التقديس، كما يوحي الكتاب، هو الذي يقيم علاقة بين «الشيخ والسلطة»، فكلاهما يدّعي الرفعة والتعالي، وسواء اتفق القارئ مع ما جاء في كتاب «نقد العقل الفقهي» أم لم يتفق معه، فإن فيه ما يثير حواراً جاداً بين العقل الحداثي والتراث، ذلك أن «عيد» يتعامل بجدية عالية مع التراث والأفكار الحداثية في آن..

يشتق عبد الرزاق عيد «الاستبداد الديني» من شروط اجتماعية مطابقة، مستأنفاً ومطوراً في آن مأثور الكواكبي في «طبائع الاستبداد» ومحمد عبده في «الإسلام بين العلم والمدينة» ومستلهماً، ربما، دراسة طه حسين عن «العلم والدين» التي جاءت في كتاب «من بعيد». فرجل الدين، الذي احتكر الحقيقة واستبقى لغيره الضلال، يدافع عن المقدس ويتماثل به منصباً ذاته مقدساً أصلياً، من أساء إليه أساء إلى الحق، ومن امتثل إلى إرادته احتفت به الملائكة. وعن هذا اليقين، الذي يتشخصن في وجه ولسان، يصدر العلم الغريب الفاصل بين الحق والباطل، علم يساوي بين اليقين والمقدس والشيخ منقطع عن المعيش ومكتف بلغة «الخبر» وهالة «السند»، علم سعيد بنقائضه الكثيرة: فهو لذاته علم صريح شفاف منتصر ولغيره ميتافيزيقيا قاصرة، كوني لذاته ولغيره طائفي مغلق ومتعصب، يرى ذاته مبدعاً متجدداً، ويراه غيره اتباعاً وجموداً وتلفيقاً سلطوياً.. وواقع الأمر أن رجل الدين السلطوي يعيش حقائقه السلطوية ويرمي إلى «العوام» بوهم الانتصار، محاذراً أن تمتلك «العامة» سلطة، ومحاذراً أكثر من فقدان المرجع السلطوي الذي أوكل إليه إرشاد «العوام». وما بين لغة لاهوتية انتصارية ومعيش وطني وقومي وشعبي مهزوم، يصوغ الشيخ السلطوي تلفيقات لا تنتهي، كأن يكفّر المسرح ولا يقول شيئاً عن طوابير الجائعين، ويمقت الغناء ويصمت عن «تجارة الأصوات» القريبة من الدعارة، ويلعن عقلاً مجتهداً ويبشّر بـ «ثقافة الأدعية». لذا ينذر الشيخ «أهل الحداثة» بالعقاب والثبور وعظائم الأمور، مختزلاً وقائع

الحياة اليومية إلى مجردات معلقة بين السماء والأرض، ومختزلاً منجزات الغرب المتعددة إلى ضروب مختلفة من الكفر والإلحاد. لا غرابة إذاً أن يرى «العقل الفقهي» في عبد الرحمن الكواكبي عدواً له، منذ أن رأى الأخير في محاربة علوم الحياة والإنسان منهجاً استبدادياً، ذلك أن الاستبداد يحتفي بلغة بلاغية منقطعة عن الحياة، وبعلوم دينية زائفة تبدد معنى الدين بلغة دينية.

وإذا كان «العقل الفقهي» يقول بالعلم الكامل وينتهي إلى ايديولوجيا سلطوية، فإن العقل النقدي يبدأ من المعيش اليومي ويصل إلى حقائق مجزوءة. وبسبب هذا الفرق، الذي يرمي على المثقف بالكآبة والمسؤولية وعلى غيره بنعمة اليقين، تأتي لغة عبد الرزاق عيد عصبية متوترة غاضبة بعيدة عن المساومة، تبحث عن الدلالة والمعنى في عالم عربي يغوص في السديم. ولأنه يبدأ من معنى الأوطان ولا يسيء إلى الأديان في شيء، فإنه يرى إلى حالة الإنسان كما يجب أن تكون، لأنه غاية الدين الإلهي، كما غاية الأفكار الإنسانية النبيلة، الارتقاء بالإنسان وتحقيق الحق والكرامة.

في نهاية الربع الأول من القرن الماضي، تحدث طه حسين في الجزء الأول من «الأيام» عن شيخ يباهي بالحديث بلغة عجيبة لا يفهم غيره منها شيئاً، ولا يفهم بدوره منها شيئاً. لكن حسين أعطى قوله في زمن كان يعرف معنى الحزب السياسي والجامعة والجريدة والتسامح الاجتماعي، مخلّفاً لمن أرادوا أن يكونوا «أحفاداً» أوفياء فراغاً معطوباً. وفي الحالين لم يكن موضوع الخصام هو الدين ولا الإساءة إلى المقدسات، فقد كان الموضوع ولا يزال قائماً في فضاء لا نزاهة فيه عنوانه ∫تسييس الدين وتديين السياسة، بما يختلس معنى الدين والسياسة في آن. يتساوى الطرفان رمزياً وينتهيان إلى تحالف كثيف، يسبغ رجل الدين فيه الشرعية على السلطة، وتعيد الأخيرة إنتاج صورة الشيخ بما يزيد من سلطته وأثره. ولعل مفهوم المسافة الفاصلة بين الشيخ و السلطة و «العامة» هو في أساس اصطناع العقل التقديسي الذي يعمل الطرفان على إنتاجه. والعقل هذا يقدس السلطة وهو يقدس الشيخ، أو يقدس طرفاً ولا يقبل بآخر. ومهما تكن حدود التقديس فإن الأساسي في «العقل الفقهي» هو تقديس الأفراد وإلغاء مفهوم السببية وإهدار السياق التاريخي وإلغاء معنى الزمن وتثبيت الزمن في لحظة غريبة تنتهجها السلطة ويباركها الشيخ. وربما يكون تثبيت الزمن، أو إلغاؤه، هو في أساس هجوم الدكتور عيد الشديد على الدكتور البوطي. فالأخير، كما يرى عيد، يدعو إلى التخلّف والاستبداد، ويطارد كل آثار العقل الحداثي، ويتعامل مع الأرواح وينسى كلياً الوقائع المشخصة.

ف. د

الامبراطورية : امبراطورية العولمة الجديدة، تأليف : مايكل هاردت، وأنطونيو نيغري، ترجمة : فاضل جتكر. دار العبيكان ٢٠٠٢

يثير الحديث عن المتغيرات العالمية التي جرت منذ النصف الثاني من القرن العشرين مسائل عديدة، في السياسة والثقافة والاقتصاد والتاريخ والجغرافيا، ومختلف مجالات المعرفة، حيث يطال عمليات الانتقال أو العبور إلى نظام جديد، تلك التي أدت إلى أفول قوى متقادمة وصعود قوى أخرى جديدة.

وقد أدت عمليات العبور في عصرنا الراهن إلى نظام عالمي جديد تسيدت فيه العولمة، وظهر شكل جديد للسيادة، بعد أن ارتدت ثوباً عالمياً، وأفضت الأقلمة الجديدة للرأسمالية ونظامها المعولم إلى ما يمكن تسميته «الإمبراطورية الجديدة» حسب تعبير «مايكل هاردت» و«أنطونيو نيغري». فالرأسمالية العالمية صارت تتحكم بالمجالين السياسي والاقتصادي في العالم، بعد أن سقط جدار برلين، وانهارت المنظومة الاشتراكية، مقابل سلطة لا مركزية، تحتضن المجال العالمي برمته، وباتت الخريطة الإمبراطورية تدير تراتبية جديدة للقوة في العالم، كما تدير الهويات، وتخلق الأمم والسوق، من خلال شبكات متباينة من الحكم والزعامة، تتولى فيها الولايات المتحدة الأميركية السيطرة على المجال العسكري، وتحاول امتلاك زعامة عالم اليوم، حتى أضحى القرن العشرون المنصرم قرناً أميركياً بامتياز، خصوصاً في نصفه الثاني، بعد أن ولت الإمبريالية الأوروبية إلى غير رجعة.

غير أن مفهوم الإمبراطورية هذا، هو مفهوم إجرائي، يستخدم على حالة من الغياب، غياب الحدود، وغياب الأزمنة، كون النظام الإمبراطوري الجديد لا يعرف أي معنى للحدود والفواصل، حيث يقوم على بناء المجال الإمبراطوري الكلّي، مكانياً وزمانياً.

لقد كانت الرأسمالية الحديثة تختصر العالم ضمن مجالها الإمبريالي، وفي إطار السيادة القومية التي اخترعتها الحداثة، وكان النظام الإقليمي عنواناً لها، ولحكمها الإمبريالي الذي كان امتداداً لسيادتها القومية، فقسمت العالم إلى عوالم ثلاثة، فيما عالم اليوم، عالم مختلط، هجين، تحدده أنظمة جديدة من التمايز والتجانس، وتجتازه التدفقات العالمية لرأس المال والصور والمعلومات والبشر.

مقاربة المفهوم:

بناء على ما تقدم، سيكون الشغل الشاغل للفلسفة والفكر السياسي، في عصرنا الحالي، هو ضبط وتحديد كيفيات العبور ـ التي جرت وما زالت تجري ـ من الإمبراطوريات القديمة إلى إمبراطورية النظام العالمي الجديد، أو إمبراطورية العولمة الجديدة، وبالتالي تحديد منطلقات وحيثيات هذا العبور، بما يعني ذلك من عمليات انتقال مفهوم الإمبراطورية من عصره المعرفي ومجالاته التي نشأ فيها وترعرع، ثم عمليات تغايره كمفهوم بتغاير مركباته، وأقلماته المتعددة عبر تاريخ الإمبراطوريات، وإعادة أقلمته في ظل النظام العولمي الجديد.

بداية، فقد عاد مفهوم الإمبراطورية إلى الظهور

مجدداً في الفكر السياسي والفلسفي مع المتغيرات والتطورات العالمية المتسارعة التي شهدها العالم في الربع الأخير من القرن العشرين وإطلالة القرن الحادي والعشرين، حيث تمّ تناوله بأشكال مختلفة في كتابات عدد من المفكرين والفلاسفة في العالم، خصوصاً «فريدريك جايمسون» و«ديفيد هارفي» و«جيل دولوز» و«فيليكس غتاري» و«أنطونيو نيغري» و«مايكل هاردت» وغيرهم. ويكتسي تجدد الاهتمام بهذا المفهوم، اليوم، في ظل معطيات النظام العالمي الجديد وعمليات العولمة الجارية، أهمية خاصة في الفلسفة السياسية، وفي النقد ما بعد الكولونيالي وبعض اتجاهات ما بعد الحداثة.

وتكتسي الأقلمة المعرفية لمفهوم الإمبراطورية لدى كل من «مايكل هاردت» و«أنطونيو نيغري» في ظل النظام العالمي الجديد أهمية نظرية خاصة، من حيث إيجاد وحصر المركبات والمكونات الفلسفية والحقوقية والسياسية والتاريخية له، واستقصاء مجالات استثماراته وتوظيفاته وأغراضه في البنية السياسية ـ الحيوية للمجتمعات والجماعات البشرية. وذلك من خلال متابعة حركات تشكله، على الصعيدين النظري والعملي، في خضم التجارب غير الواضحة للمسعى العالمي الحديث في إيجاد هيئات ومنظمات فوق قومية، تتمتع بسمات كونية.

إن قراءة المكونات المختلفة للمفهوم في عالم اليوم، وفق موقف نقدي، تستند إلى الفلسفة بقدر استنادها إلى التاريخ، وتنهل من الثقافة بقدر ما تنهل من الاقتصاد، ومن السياسة بقدر ما تنهل من معطيات الأنثروبولوجيا. أما غايتها من ذلك فهي تقديم إطار نظري لجملة من المفاهيم المترافقة مع المفهوم، بغية التحرك مع الإمبراطورية وضدها.

وهو ما فعله كل من «نيغري» و«هاردت» في كتابهما المشترك (الإمبراطورية)، الذي يعدّ أول محاولة نظرية هامة مع مطلع القرن الحادي والعشرين.

أما منطلق مقاربة مفهوم إمبراطورية العولمة الجديدة لدى كل من «هاردت» و«نيغري» فهو تصوره كـ «فكرة جديدة عن الحق، أو عنوان جديد للسلطة، وتصميم جديد لإنتاج المعايير والأدوات الحقوقية اللازمة للقهر والإرغام اللذين يضمنان التعاقدات، ويحلان الصراعات». وهو منطلق يتعامل مع المفهوم من منظور حقوقي وسياسي، ينتمي إلى سيرورات عملية العولمة التي أصبحت منبعاً لتحديدات حقوقية جديدة للسلطة.

مركبات المفهوم:

وبالرجوع إلى الأقلمة القديمة للمفهوم، حيث نتذكر هنا اللحظة الرومانية، مع أنها ليست اللحظة التاريخية الأقدم أو الوحيدة التي شهدت احتضان هذا المفهوم، نجد أن مفهوم الإمبراطورية اتخذ دلالات توحد المقولات الحقوقية، والقيم الأخلاقية الكونية الشاملة، في سياق عمليات توظيفها واستثمارها. وظلّ هذا المفهوم مرتبطاً بالمعنى الأخلاقي والحقوقي، إذ مثّل دافع الإمبراطورية أو محركها نحو السلام والعدل لجميع الشعوب. غير أن حدود تحليل فكرة الحق عبر القرون تقود إلى أغراض مختلفة، وتدل على توظيفات جديدة ومغايرة لفكرة الحق والسيادة ولجملة المفاهيم المتداخلة معهما و/أو المتخارجة عنهما.

قد تمكننا المركبات القديمة لمفهوم الإمبراطورية من تحقيق فهم أفضل لإمبراطورية النظام العالمي في أيامنا هذه. ذلك أن الإمبراطوريات لا تنشأ استجابة لنداء ذاتي خاص بها، بل يتم استدعاؤها بغية حل نزاعات وصراعات دولية، نظراً لامتلاكها القدرة على الحل. الأمر الذي يعني أن تدخلها

مشروع قانونياً وحقوقياً وفق سلسلة من عمليات الإجماع الدولية الرامية إلى حل النزاعات القائمة. وعليه فإن أولى مهامها هي توسيع دائرة وأشكال هذا الإجماع المؤيد لسلطتها، وذلك في سياق إيجاد نظام يقوم على احتضان الكلية المكانية، ولا يعترف بحدود زمانية معينة، واضعاً نفسه عند نهاية التاريخ أو خارجه. وهدف هذا النظام الإمبراطوري الجديد هو التحكم بمصائر البشر والأسواق وتفاعلاتها، من خلال سلطة حيوية تسعى إلى التحكم بالطبيعة الإنسانية، ولا يهم هذه السلطة بحور الدماء التي تغرق فيها، كونها تبرر ممارساتها لصالح السلام الشامل الذي تنشده، والذي لا يدخل إطار التاريخ.

إننا نشهد بداية تشكل مفهوم جديد للحقوق، لكن امتلاك المفاهيم ـ كما يقول جيل دولوز ـ لا يعني اتفاقها مع ما يجري على الأرض، فتحت قبة الرأسمالية لا تمتلك غير قوانين السوق صفة الشمولية. وحين تبدو الرأسمالية كمعيارية الأمر الواقع، فإن التحليق الإقليمي للرأسمال في ظلها يحيل إلى تحليق للدولة يتأرضن في صور شتى. ولا يغيب عن تلك الحركية بروز مركبات متعارضة مع الحق، يتصدرها مفهوم «الحرب العادلة» الذي يحيل إلى ديكتاتورية واستبدادية الإمبراطوريات القديمة. لكنه عاد في أيامنا إلى الظهور كي يتأقلم مع صعود الولايات المتحدة الأميركية كقطب أوحد في النظام الجديد، وترافق ذلك مع حرب الخليج الثانية، وحضر بقوة في حرب هذا القطب في أفغانستان، وفي مواقع أخرى من عالم اليوم.

الحرب العادلة:

على الرغم من محاولات الحداثة الأوروبية استئصال هذا المفهوم (الحرب العادلة)، وإلغاءه من تراثها القروسطي، لكنه عاد ليحتل مركزاً رئيساً في النقاش الدائر على صعيد الفكر السياسي لعالم ما بعد الحداثة الذي نعيش فيه اليوم. ويستند المفهوم السابق إلى دعوات تحيله إلى مشروعية استخدام القوة العسكرية طالما تستند إلى مبرر أخلاقي، وفي هذا الصدد تجهد رسالة المثقفين الأميركيين إلى العالم الإسلامي في تسويغ سند كهذا، كما يستند إلى فعالية الأداء العسكري للقوة في سبيل تحقيق الهدوء، والنظام الذي تراه. وهذان العنصران يشكلان أساس إمبراطورية النظام الجديد وتقاليدها الجديدة، فالعدو اليوم في ظل هذه الإمبراطورية بات أمراً مألوفاً، حيث تجري عمليات اختزاله إلى مجرد هدف ينبغي استئصاله بعملية جراحية، كونه ينتمي إلى دول «محور الشر» مثلاً. إنه عدو بالمطلق الميتافيزيقي، بوصفه يشكل تهديداً للنظام الأخلاقي الجديد، نظام وأسلوب وقيم الحياة الأميركية ومبادئها. كل ذلك ترافق مع تشكل نموذج جديد لمفهوم الدولة والسيادة وحق التدخل. فقد زال بريق السيادة للدولة القومية واستقلاليتها، بزوال القيود المفروضة على حرية السوق، وزوال التناحرات الكبرى بين الدول المتقدمة، ومع ذلك فإن السلطة الإمبراطورية تخاف، كما يقول «ميشيل فوكو»، من الفراغ وتحتقره.

إذاً، فلا انفصام في النظام الجديد بين عنوان السلطة وممارساتها، بين السلطة المركزية ومجال تنظيمها وإدارتها. وعليه يتوجب العمل على تقليص الأزمات والنزاعات إلى الحدود الدنيا، ولهذا تقدم الإمبراطورية الجديدة نفسها على أساس امتلاك القدرة على استعراض القوة، وحروب الخليج والبلقان وأفغانستان تقدم لنا أمثلة واضحة في هذا المجال.

أهلية مفهوم الحق:

ويبرز التساؤل هنا عن مدى أهلية استخدام مفهوم «الحق» القانوني في سياق البحث عن توظيفات مفهوم الحق الإمبراطوري الجديد، إذ إن بروزها في النظام الجديد يقدم نفسه على أنه القدرة على التعامل مع المجال الكوني الشامل، بوصفها نسقاً منهجياً واحداً، وهي بهذا تتخذ شرطاً مسبقاً ومباشراً لمنطق يعتمد على تكنولوجيا مرنة، ويؤسس لها عبر أساليب أمنية وبوليسية. ولهذا تنشر الإمبراطورية الجديدة أعداداً هائلة من ترسانتها العسكرية البوليسية ضد «البرابرة الجدد» و«العبيد المتمردين» الذين يهددون نظامها الشمولي. وهذا النظام لا حدود له، كون الحكم الإمبراطوري لا يعترف بحدود أو تخوم معينة، ويقدم نفسه على أنه نظام ليست له حدود زمانية أيضاً، سعياً منه إلى امتلاك نظام فوق إقليمي، من خلال التحكم بالحياة الاجتماعية، وهو بذلك يُمثل نموذجاً لسلطة حيوية. وهنا تبرز أهمية تحليلات «ميشيل فوكو» للطبيعة الحيوية ـ السياسية التي تبين عملية العبور التاريخية الحاسمة في مجال الأشكال الاجتماعية، من مجتمع الضبط إلى مجتمع الرقابة والإشراف. فقد باتت السلطة اليوم تمارس، عبر آليات معينة، عمليات تنظيم العقول من خلال أنظمة الاتصالات وشبكة المعلومات، باتجاه حالة من الاغتراب والاغتراب الذاتي عن الإحساس بالحياة والرغبة في الإبداع. هنا نتذكر صرخة «جيل دولوز» الداعية لمقاومة الحاضر، مقاومة الموت والعبودية والاغتراب.

وإذا تابعنا تحليلات «فوكو»، فإن مجتمع الرقابة هو القادر على تبني السياق السياسي ـ الحيوي بوصفه مرجعه الحصري. لكن العبور من مجتمع الضبط والربط إلى مجتمع الرقابة والاشراف يحقق صيغة جديدة للسلطة، تحددها جملة مكونات التكنولوجيا التي تنظر إلى المجتمع بوصفه مملكة للقوة الحيوية. وهذا ما يوضح مفهوم الإمبراطورية المركزية الذي تتعين في إطاره الكلية الكونية للذوات، وبالاستعانة بتحليلات «دولوز» و«غتاري» نفهم البعد البنيوي للقوة الحيوية «فالآلات تنتج، والعمل المطرد الدائب للآلات الاجتماعية بأجهزتها ومجتمعاتها المختلفة ينتج العالم جنباً إلى جنب مع الذوات والموضوعات التي تؤلفه». ولاستكمال التحليل يبرز بقوة دور الشركات العملاقة العابرة للحدود القومية بإقامة نسيج الربط الأساسي للعالم السياسي ـ الحيوي، فضلاً عن أنها لا تنتج السلع والبضائع فقط، إنما تنتج الكيانات الذاتية أيضاً.

ما بعد الحداثة والعبور:

استكمالاً لمعنى العبور لا بد من تناول ظواهر زوال الكولونيالية، وتراجع نفوذ الأمة ـ الدولة، باعتبار هذا التراجع مؤشراً للانتقال من نموذج السيادة الحديثة إلى نموذج السيادة ما بعد الحديثة أو الإمبراطورية. لكن استراتيجيات ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية لن تشكل سوى محايثة لاستراتيجيات الحداثة. فمقولات مثل الاختلاف والانسياب والهجنة تم الاستيلاء عليها من طرف السلطة الإمبراطورية، ومع ذلك فإن هذا لا يلغي كونها أطروحات نقدية لمختلف أشكال السيطرة. فما بعد الحداثة ليس كتلة صلبة، بل هو تبعثر وانسياب واختلاف وتباين. هذا لا يمنع أنه باسم حق الاختلاف ارتكبت مظالم عديدة من طرف القوة الحيوية لإمبراطورية النظام الجديد وأصولياته المختلفة. لكن، هل من الظلم اعتبار مقولات ما بعد الحداثة مؤشراً للوصول إلى سلطة الإمبراطورية الجديدة؟

إذا تتبعنا مقولات أبرز رموزها، من أمثال

«فرنسوا ليوتار» و«جان بودريار» و«ايهاب حسن» نجد أنها تقدمهم من دعاة النموذج الجديد المنفلت من عقال الحداثة، والرافض لأية دعوة أو سردية تحررية. لكنهم، وبالأخص «بودريار»، لا يخفون أن الشكل الإمبراطوري الجديد هو المسؤول عن إنتاج مختلف أشكال الرفض والعداء للسيستام الجديد، فضلاً عن أن تفكيكية «دريدا» و«النسق المتعدد» عند «دولوز» هما من الاستراتيجيات المخلخلة لنمط السيادة والتمركز الإمبراطوري، وتشكلان إحدى أهم جبهات الرفض الباقية في وجه مختلف مشاريع التمركز والسيطرة في عالم اليوم.

القيمة والقياس:

لا شك أن الإمبراطورية، تتشكل فوق أجسادنا وعقولنا، لأن السلطة الإمبراطورية تمفصل الوجود (الأنطولوجي) في امتداداته الكونية، في بحر هائل، لا يحركه غير الرياح والأمواج. وعليه فإن تحييد المتسامي هو مضمون القول بأن ما هو سياسي في السلطة الإمبراطورية يتشكل وجودياً، لأن الإمبراطورية تشكل النسيج الوجودي الذي تتقاطع فيه مختلف علاقات السلطة الاقتصادية والسياسية مع العلاقات الاجتماعية والفردية. وعبر هذه الخلطة الهجينة تتكشف بنية الوجود السياسية والحيوية للقانون الإمبراطوري. وهذا ما يفترق عن الإرث الميتافيزيقي الغربي الذي يمقت كل ما ليس قابلاً للقياس والإحالة والإرجاع، حتى لم يعد في ظل الرأسمالية أي مدرج ثابت لقياس القيم. وعليه يتم بناء القيمة في الإمبراطورية بعيداً عن القياس، وهذا ما يشير إلى المكان الجديد في اللامكان الإمبراطوري للعولمة الجديدة، ولهذا يعمل الحقل الإمبراطوري بشكل قوي ومقوم لذاته، وشروط الإمكان لديه، أو شروط الوجود تنقلب من ما هو افتراضي إلى ما هو واقعي. فالسلطة موجودة في أي مكان، باعتبار أن أي مكان له دور في الربط بين الافتراض والإمكان.

مستويات الإمبراطورية:

على الرغم من أن إمبراطورية العولمة أثارت نقاشات وخلافات عديدة، سواء في العالم الغربي، أو في بقية بلدان العالم، حيث كثرت النقاشات والآراء حولها. لكن تلك النقاشات في الساحة الثقافية العربية، تثير تحديدات غالباً ما تفتقر إلى تناول العولمة كمفهوم إمبراطوري له مركباته ومستوياته وامتداداته، كما تفتقر إلى تناول إمبراطورية العولمة من حيث هي ذاتها، إذ تنتقل إلى مناقشة آثارها ونتائجها، بناءً على موقف إيديولوجي معارض أو متحمس للسيستام العولمي. وفي كلتا الحالتين، غالباً، ما يتم قصر النقاش في جانب أو مستوى وحيد، دون أخذ الإمبراطورية في مجمل تجلياتها المختلفة.

إن العولمة كظاهرة جديدة عبر إليها العالم، أفضت إلى نظام إنتاج رأسمالي جديد، يمتاز بمستويات متعددة، منها: التكنولوجية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية وسواها، كما يمتاز بتأثيراته الواسعة حتى على مستوى الأنظمة الفردية والفرعية في المجتمعات، مثل العائلة والحياة الخاصة لكل فرد. فقد أحدثت هذه الإمبراطورية انقلاباً هاماً في الإنتاج الرأسمالي، وفي علاقات القوة العالمية الراهنة. وهي تغير مشهد العالم اليوم قصد توحيده بقدر ما تغير العلاقة بالأشياء والأفكار، حيث يتشكل واقع جديد، لا مجال الآن لرسم حدوده الحاضرة أو المستقبلية بصورة نهائية وحاسمة. كما أنها تنطوي على عمليات واسعة تكرس اللامساواة بين الدول

وعدم الاستقرار في كثير من المواقع في العالم.

وقد برزت معطيات جديدة على المستوى التكنولوجي مع التحول الذي ظهر في التسعينات من القرن العشرين وتجلى في الانتقال من التكنولوجيا الصلبة (Hardware) إلى التكنولوجيا الرخوة (Software)، وأدى ذلك إلى ثورة في الاتصالات والمعلومات والاختراعات، حيث تدفقت المعلومات والصور عبر الأقاليم الجغرافية والقارات، وازدحم الفضاء بالمركبات وبآلاف الأقمار الاصطناعية، فأرست بهذا التكنولوجيا سيرورة مطردة لا يمكن إيقافها أو حدها بحدّ معين، ونجم عنها اتصالية على مختلف الأصعدة، كان لها أثرها الفعال في الإنتاج والاستثمار والتسويق والاستهلاك. ولا يزال هذا البعد وتموضعاته بعيداً عن النقاش المحتدم في المستويات الأخرى، خصوصاً في المستويين الاقتصادي والثقافي للعولمة، رغم أن التحكم في تكنولوجيا المعلومات يحيل إلى تعزيز المصالح الجيوسياسية لقوى الهيمنة العولمية، ويتحكم في مسار عملياتها.

ويثير المستوى السياسي للعولمة مسألة الأمركة، أو محاولة الولايات المتحدة الأميركية فرض هيمنتها على الأمم/ الدول الأخرى، عبر محاولة تخليق الأمم/ الدول حسب مقتضيات استراتيجية تبعيتها للمنطق الأميركي المالك للقوة العسكرية النووية المدمرة. ويصور هذا المنطق أميركا بوصفها المالك للحق في إنتاج وبيع أسلحة الدمار الشامل دون سواها، ويعتبر مصالحها القومية مصالح كونية وشمولية، كما يسوغ النمط الأميركي في الديمقراطية الليبرالية بوصفه النمط المثال، فضلاً عن محاولة فرض معيارية حقوق الإنسان التي يتبجح بها الخطاب السياسي الأميركي. وهكذا فإن استقلالية الدولة/ الأمة ليس لها من مصير، في ظل العولمة، غير المزيد من الاضمحلال والزوال، حيث تتناقص قدرة الدولة على ممارسة سيادتها في ضبط عمليات التدفق المتواصل للمعلومات والأفكار والأموال والسلع والصور عبر حدودها، وحدّت ثورة الاتصالات والإعلام من أهمية الحدود الجغرافية والإقليمية. لكن المستوى السياسي للعولمة ليس هذا فقط، خصوصاً بعد أن جندت أميركا أغلب دول العالم في حربها ضد ما تسميه «الإرهاب»، واستنفرت كل عدتها وعتادها لمحاربته، وواقع الحال يشير إلى جنوح هذا المركز الإمبراطوري نحو المزيد من خوض الحروب، تحقيقاً لمصالح المجمع العسكري والمالي المهيمن على أصحاب القرار الإمبراطوري، مع ذلك فإن كل الاحتمالات تبقى مفتوحة نحو سلم عالمي أو نحو استراحة ما بين مرحلتين من الحروب. كما يؤسس هذا المستوى لمعارضات مختلفة بين الخصائص والتمايزات القومية، وهو ما يفسر بروز النزعات القومية والاثنية الجديدة واحياءها في ظل العولمة، وقاد العديد من الباحثين إلى اعتبار العولمة ليس مجرد عالم أحادي، بل متنوع من خلال ظهور أقطاب عديدة، مثل اليابان، والاتحاد الأوروبي، والنمور الآسيوية والصين وسواها.

بينما يثير المستوى الاقتصادي للعولمة مسائل عديدة، بوصفه الموجه الرئيس لسيرورة العولمة، ويتجلى في ظواهر مختلفة، يتداخل فيها بروز الشركات العملاقة العابرة للقارات والمتعالية على الدول والقوميات مع التوسع الكبير لأسواق المال، وارتباط الاقتصاد الإنتاجي باقتصاد طفيلي يستفيد من المضاربات ومن قوانين التشجيع على الاستثمار. وتتعقد المسألة الاقتصادية في البلدان الآسيوية والافريقية ذات الاقتصاديات الضعيفة

والتي تشجع الاستثمار، حيث أصبحت هذه الدول مرتعاً لرأسمال استثماري، يحتمي فيها من دفع الضرائب، ويستفيد من الامتيازات التي تمنحها هذه الدول، وتمتدّ تدخلاته لتطال القرار السياسي للدولة. فضلاً عن أن قوى الهيمنة تحاول فرض شروط اقتصاد السوق الحرة على الدول الأخرى، ويلعب في هذا المجال صندوق النقد الدولي دوراً مميزاً. وقد أظهرت مؤخراً قوى المال المصرفي والاستثماري قدرة كبيرة في التحكم بالقرار السياسي، بل وحتى في مصير الدول واستقرارها السياسي والاجتماعي، فقد تحوّلت النمور الآسيوية بين ليلة وصباحها إلى نمور من ورق نتيجة تحويلات فورية لرأس المال العولمي.

أما على المستوى الثقافي فقد برزت مسألة جديدة تمثلت في تحول الثقافة إلى اقتصاد، حيث يتم تحويل الثقافة إلى سلعة للاستهلاك من خلال الصور والإعلان والنماذج السلوكية، كما تجري عمليات تذويب الأفكار والرؤى الخاصة بكل ثقافة، وتختزل اللغات الى مجرد رموز وأرقام صناعية. وإذ يتحول المجتمع إلى مجتمع المشهد/ الصورة، فإن الإعلان يلعب بشكل متزايد دور الوسيط بين السلعة والسوق، بل ودوراً مثيراً في توجيه فعاليات الثقافة المتعددة والشركات أو المؤسسات الراعية لها. وهكذا تصرف ملايين الدولارات على الإعلانات لفيلم أو مسلسل هوليودي بغية تسويقهما، وتوظف الرساميل الكبيرة في الإعلان كي يلعب دور الوسيط الكامل بين الثقافة والاقتصاد. ولا شك أن الحديث اليوم عن تسليع المشاعر والأفكار وأنماط السلوك الشخصية أخذ يكتسب صحة ومصداقية أكثر من أي يوم مضى، وأخذت صناعة النجم الثقافي والفني والتجاري تلاقي رواجاً كبيراً في عالم اليوم.

إن مستويات إمبراطورية العولمة وفضاءاتها تكشف عن ايهامات عالم أثيري. عالم متحرك، ومتعالٍ، وما فوق واقعي، يحمل بين طياته نماذج لتعبيرات القوة المختلفة المظاهر، فيها من التشابه والتطابق بقدر ما فيها من السطوة والقصر والاختزال. وفيها، أيضاً، يذوب الاختلاف أو يقصى لصالح تكنولوجيا النمذجة والتصنّع وإيديولوجيا الهيمنة القائمة على تراتبية القوة وتجسيداتها، وهذا يستدعي قراءة معطيات الحاضر قراءة جديدة، وضرورة تشكيل استراتيجيات لمواجهة سلطة إيديولوجيا الهيمنة وتراتبية القوة التي تتحكم في المسار الإمبراطوري للعولمة ومستوياتها، وتبني ثقافة منفتحة تقوم على الحوار والتفاعل والتواصل بين مختلف الثقافات والحضارات العالمية مقابل الثقافة المنغلقة الأحادية والمهيمنة.

عمر كوش ـ دمشق